



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

“Il romanzo è uno specchio magico” La narrazione perturbante di Laura Pugno

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Erika Lucchese
n° matr.1134072 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
1 CONTESTO, METODO E MODELLI TEORICI DI RIFERIMENTO	
1.1 Il panorama italiano della narrativa negli Anni Zero.....	7
1.1.1 «Ritorno alla realtà»?.....	7
1.1.2 «Il romanzo è uno specchio magico».....	12
1.2 Approccio critico ai testi.....	25
1.3 Modelli teorici di riferimento.....	29
1.3.1 Parlare di ecologia attraverso la letteratura.....	29
1.3.2 Distopie e immaginario post-apocalittico.....	36
1.3.3 Il paradigma post-umano.....	43
2 LAURA PUGNO	
2.1 L'autrice e i testi in prosa.....	49
2.2 Aspetti stilistici e formali.....	71
2.3 Percorsi tematici	79
2.3.1 Paesaggi sospesi.....	79
2.3.1.1 <i>Dopo la catastrofe: vivere in un'epoca post-apocalittica</i>	80
2.3.1.2 <i>Vivere sul confine</i>	87
2.3.1.3 <i>«Tutto stava tornando selvaggio»: la natura come spazio e metafora</i>	100
2.3.2 Strane creature.....	107
2.3.2.1 <i>Fascino e peccato ibridativo</i>	107
2.3.2.2 <i>«Non so se è una malattia o un potere»</i>	117
2.3.2.3 <i>Le ragazze selvagge</i>	122
2.3.2.4 <i>L'iniziato</i>	130
BIBLIOGRAFIA.....	137
SITOGRAFIA.....	143

INTRODUZIONE

Nell'introdurre questo elaborato, ci si soffermerà sulla motivazione principale che ha determinato la scelta di analizzare l'intera produzione narrativa di un'autrice contemporanea. La decisione di indirizzarsi in tal senso è stata guidata dalla condivisione di uno spunto tratto da un recente intervento dal titolo *La critica come didattica: dissenso e verità* di Emanuele Zinato:

Tradotta nell'habitat didattico, la critica comporta inoltre l'utopia concreta di una possibile «controstoria» permanente, vale a dire dell'uso da parte degli studenti e degli insegnanti, di uno strumento adatto a verificare il rapporto *contraddittorio* tra storia sociale e invenzione letteraria.¹

La convinzione che la critica letteraria e l'insegnamento possano ancora avere un ruolo decisivo nel contesto del mondo globalizzato è stata quindi fondamentale, anche per orientarsi verso il panorama dell'aperta contemporaneità. Lo studio di un'autrice appartenente agli Anni Zero può offrire l'occasione di compiere un atto di opposizione e allenamento alla messa in discussione delle pratiche dominanti attuali, perché i testi della narrativa di qualità «per via stilistica e per via tematica, infatti, ci danno un'immagine complessa dell'antropologia ipermoderna italiana»².

Nel nostro panorama sono presenti un numero considerevole di scrittori che si distinguono per una produzione in prosa originale e meritevole di una ricognizione critica. L'elaborato si apre, quindi, con la proposta di una mappa della situazione letteraria attuale, nella quale si evidenziano alcune caratteristiche comuni a tutti i prosatori contemporanei, soffermandosi in particolare sulla presenza di un rinnovato bisogno di incidere nel quotidiano degli autori che testimonia il superamento delle posture del *postmoderno*. Il testo di riferimento per questa prima sezione è *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma, grazie al quale è stato possibile notare anche la tendenza generale degli autori ad orientarsi verso scritture dal basso tasso di finzionalità in presenza di una

¹ Emanuele Zinato, *La critica come didattica: dissenso e verità*, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/803-la-critica-come-didattica-dissenso-e-verita%C3%A0.html>.

² *Ibidem*.

rinnovata responsabilità etica nei confronti del mondo extraletterario. Successivamente, viene inserita all'interno del contesto la scrittura di Laura Pugno, evidenziando la sua partecipazione al nuovo clima di serietà e distacco rispetto alla considerazione ludica della letteratura del *postmoderno*. Lo scopo principale di questo passaggio è stato, però, quello di mostrare in che modo l'autrice si discosti parzialmente dal quadro delineato, in virtù della sua concezione di romanzo come uno specchio magico che «come sempre fanno questi magnifici oggetti, riflette la realtà in modo contemporaneamente fedele e deformante»³. In un periodo storico determinato da scelte di poetica tendenti a forme sbilanciate verso il polo della *non fiction*, Pugno è un esempio di coloro che non rinunciano ad inventare storie e costruire mondi «altri». Per descrivere il tipo di narrazione da lei utilizzata ci si è in un primo momento indirizzati verso la categoria di *fantastico*, constatando, tuttavia, la difficoltà di servirsene nel suo senso più classico. Lo studio di Francesco Orlando, in particolare dell'ultimo volume postumo *Il soprannaturale letterario*, ha permesso di problematizzare il *fantastico* e, in seguito, attraverso il suo fondamentale testo *Per una teoria freudiana della letteratura* di accostarsi al saggio *Il perturbante* di Sigmund Freud, dal quale si è tratto il concetto di *perturbante* utile a dare conto del peculiare effetto disturbante che presenta la prosa di Pugno.

Il primo capitolo prosegue giustificando la scelta del metodo utilizzato per l'approccio ai testi: si è optato, infatti, per la critica tematica, perché ha la capacità di valorizzare al contempo la specificità letteraria delle opere e le tematiche significative per una riflessione sul presente in esse contenute. Questa sezione teorica si conclude con dei brevi approfondimenti su tre modelli di riferimento utili per l'analisi testuale. In primo luogo, si è osservato il rapporto tra letteratura ed ecologia, basandosi sulla recente e completa opera di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia* che ha aiutato a definire tre modalità di relazione produttive per la letteratura italiana a partire dalla seconda metà del Novecento. Successivamente, utilizzando *Scritture della catastrofe* di Francesco Muzzioli, ci si è concentrati sulle tematiche della distopia e del post-apocalittico, determinando alcune caratteristiche che permettono di individuarle all'interno dei testi e di saggiarne il tasso di consapevolezza critica. Infine, l'ultimo affondo teorico riguarda il post-human, una nuova cornice di pensiero proposta dalla filosofia occidentale negli

³ Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

ultimi decenni, e la sua elaborazione da parte della filosofa femminista Donna Haraway, che presenta un'interessante ipotesi legata alla riscoperta del piacere ibridativo.

Dopo aver costruito l'opportuna rete di strumenti teorici, il secondo capitolo si concentra su Laura Pugno nella sua singolarità, presentandone per prima cosa un profilo biografico. A questo, segue la presentazione delle trame dei romanzi fino ad ora pubblicati dall'autrice, secondo un ordine cronologico: questa operazione risponde alla volontà di fornire un'immagine dei testi nella loro interezza, mentre in un secondo momento sono stati raggruppati in base alla presenza al loro interno di elementi riconducibili a tematiche significative. Nella stessa sede si è colta l'occasione per sottolineare le caratteristiche legate al *perturbante* riscontrabili in ognuno di essi, iniziando così a giustificare a livello testuale l'ipotesi di lavoro presentata nella sezione teorica. Poiché la scrittura di Laura Pugno è definibile *perturbante* anche per la presenza di aspetti formali decisivi nel costruire l'effetto destabilizzante nel lettore e nel *deformare* la realtà, viene proposto un momento di riflessione sullo stile. Per poterlo fare, è stata presa in considerazione innanzitutto la produzione poetica dell'autrice, dato che per lei questa è la prima disciplina di scrittura e luogo dell'apprendistato alla sua grande attenzione per la ricerca linguistica.

L'elaborato si conclude con i percorsi tematici, all'interno dei quali trovano compimento alcuni spunti di analisi disseminati nel corso della tesi. La selezione dei temi è avvenuta dopo un'attenta lettura dei romanzi della scrittrice, individuando al loro interno delle costanti significative che servissero a comprendere a un livello più profondo i testi, e allo stesso tempo toccassero degli aspetti riconducibili ai problemi dell'extra-letterario. I percorsi sono divisi in due macrocategorie, dedicate una allo studio dei contenuti legati alla gestione dello spazio e l'altra alla caratterizzazione dei personaggi.

La prima ha, innanzitutto, permesso di confermare la tendenza di Pugno a creare un universo narrativo *perturbante*: la descrizione del paesaggio non svolge, infatti, la funzione di sfondo neutro nel quale si sviluppano le vicende, ma contiene degli elementi simbolici significativi per la comprensione degli avvenimenti. Il ritorno del rimosso si manifesta con l'insinuarsi, in spazi di un reale sostanzialmente familiare, di elementi del sogno o del selvaggio, appartenenti alla sfera dell'irrazionale e dunque *perturbanti*. L'esposizione è ulteriormente tripartita in base ai diversi tassi di *familiarità*, a partire dalle ambientazioni più radicali, pienamente post-apocalittiche, passando per quelle di

confine tra familiare e non, e terminando, infine, con quelle che raffigurano il dominio dell'irrazionale. La prima modalità risponde ad un sentore di catastrofe diffuso nella società contemporanea e stimola una riflessione nel lettore, posto di fronte alle conseguenze a cui porterebbe la degenerazione di problematiche ambientali e sociali del presente. La seconda dà l'occasione, invece, di osservare i luoghi in bilico tra il familiare e l'incombere dell'irrazionale, spazi privilegiati proprio per la loro natura ibrida, in cui i personaggi possono sviluppare una riflessione sulla vita e la morte, maturare la propria individualità ed entrare in contatto con l'ignoto e il rimosso. Con l'ultima ci si addentra, invece, nel selvaggio, scoprendo che i tratti che l'autrice vi associa sono assimilabili alla descrizione di luoghi ctoni. Questa associazione spiega perché la natura incontaminata scateni un fascino proibito, il quale provoca un atteggiamento ambivalente nell'umano, diviso tra il desiderio di annullarsi al suo interno e di cercare di controllarlo. Risulta chiaro il collegamento con l'irrazionale, soprattutto perché coloro che tentano di accedere ai luoghi interdetti all'umano sono costretti a compiere un percorso di accettazione del loro io più profondo, spesso attraverso una ritualità antica che li supporta nello sforzo di smussare le asperità della natura.

Lo studio su come il *perturbante* agisca all'interno della prosa di Laura Pugno guida l'analisi anche nella macrocategoria dedicata ai personaggi. Questi, infatti, non solo si muovono in un paesaggio *deformato*, ma hanno la capacità di essere loro stessi destabilizzanti, soprattutto se appartengono al genere femminile. In questo caso, l'articolazione interna si basa sull'individuazione di caratteristiche comuni alle figure di riferimento che ritornano nei diversi romanzi. In prima istanza, viene preso in considerazione il femminile post-umano, quello dunque maggiormente radicale che provoca il turbamento più forte negli appartenenti alle società androcentriche rappresentate. La carica *perturbante* di queste figure determina, infatti, lo scatenarsi della violenza in presenza di un'attrazione sentita come peccaminosa, e offre dunque la possibilità di interrogarsi sulla questione della violenza di genere. In un secondo momento l'analisi guarda alle protagoniste che incarnano una delle forme di *perturbante* più diffusa nella società, quella cioè che si riferisce alla credenza che l'umano possa agire sulla realtà con la sola forza sovranaturale del suo pensiero. Segue poi un paragrafo che riprende il rapporto tra razionale e irrazionale, verificando come la tematica già trattata in riferimento ai paesaggi agisca a livello dei personaggi. L'evidenza che il rapporto con il selvaggio

trovi nelle sovrastrutture comunicative degli ostacoli alla sua manifestazione permette di affrontare più diffusamente il tema del linguaggio secondo la concezione di Laura Pugno. Infine, la sezione si conclude con uno spazio di approfondimento dedicato ad alcuni dei personaggi maschili, raggruppabili sotto la figura dell'iniziato. Quest'ultima dà la possibilità di riflettere sulla presenza dei riti di iniziazione necessari per accostarsi al selvaggio, e dell'esperienza della morte ad essi collegata.

Il lavoro di tesi ha permesso di riconoscere, dunque, sia negli aspetti stilistico-formali che nei contenuti dei romanzi di Laura Pugno, un orizzonte fortemente *perturbante*, collegato al concetto dell'*Unheimlich* freudiano. La presenza di un familiare straniato dall'immissione costante di elementi appartenenti alla sfera dell'irrazionale e del rimosso, o viceversa la presentazione di ciò che non dovrebbe essere noto come naturale, caratterizzano la prosa dell'autrice, i cui risultati spiccano nel contesto degli Anni Zero, caratterizzato prevalentemente da scritture dal basso tasso di finzionalità.

CONTESTO, METODO E MODELLI TEORICI DI RIFERIMENTO

1. 1 Il panorama italiano della narrativa negli Anni Zero

1.1.1 «Ritorno alla realtà»?

Accostarsi ad un panorama che «appare affollato, probabilmente come mai in passato»⁴ non è impresa semplice, soprattutto dato che al suo interno gli stessi protagonisti, gli autori, faticano a non autorappresentarsi come singolarità irriducibili a una linea comune, e anche tra i critici coinvolti nel dibattito convivono e si confrontano posizioni differenti⁵.

Attraverso queste premesse, si cercherà di mettere a punto una mappa del presente, accogliendo l'indicazione di Raffaele Donnarumma:

se lo storico letterario generalizza, è per trovare dominanti, che, del resto, servono a far sbalzare meglio ciò che alle dominanti non si riduce. Inoltre, la sua generalizzazione si impegna a dichiarare la propria natura e la propria estensione: ha dunque sempre una limitata procura.⁶

L'ambizione di analizzare monograficamente l'opera di un'autrice rende necessario, infatti, poterla confrontare ipotizzando una coerenza nel contesto degli Anni Zero, all'interno del quale Laura Pugno si trova inevitabilmente immersa. L'obiettivo è non solo di mettere in luce i punti in comune con il quadro delineato, ma anche verificare se e in quale modo l'autrice se ne discosti, offrendo soluzioni e vie differenti.

⁴ Luigi Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne editrice, Ariccia (Roma), 2015, p. 21.

⁵ Si segnala, a titolo esemplificativo del dibattito in corso che può portare anche a toni accesi, la discussione originatasi da due interventi di Donnarumma e Cortellessa che si può trovare su «Nazione Indiana»: oltre agli articoli dei due studiosi è stata mantenuta traccia anche delle repliche di vari utenti

<https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>;

<https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>.

⁶ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, pp. 225-226.

La prima operazione essenziale per chiarire a che cosa ci si riferisca quando si utilizza l'etichetta degli Anni Zero è quella di porre dei limiti temporali al suo utilizzo: a tal proposito, è possibile individuarne l'inizio con i mutamenti della seconda metà del Novecento. Volendo essere più specifici, però, un tassello da tener presente per ipotizzare una periodizzazione è quello dato dalla «svolta [...] rappresentata dall'11 settembre 2001»⁷ con il trauma dell'attacco alle Torri Gemelle; questo evento viene ricordato da numerosi studiosi (tra gli altri, i saggi di Slavoj Žižek⁸ contengono già nel titolo questa data simbolo) ed è il punto di partenza per l'inchiesta a otto narratori italiani promossa dalla rivista «Allegoria»⁹. Sembra possibile concordare, anche solo a livello di senso comune, con la sensazione che «non si [possa] far finta che, negli ultimi anni, nulla sia cambiato»¹⁰. È importante tener presente, però, che la svolta a cui ci si sta riferendo non è da intendersi come un'evidente frattura che ha segnato l'ingresso in una nuova fase. Il contesto storico è infatti ancora sostanzialmente quello della *postmodernità*; anzi, bisogna constatare che la *postmodernità* all'ingresso del nuovo Millennio si è rafforzata, portando alle estreme conseguenze fenomeni che si intravedevano agli inizi degli anni Cinquanta. Oramai all'interno dell'epoca del *reality*

sembra non avere più valore l'azione del singolo: è il momento in cui il *continuum* televisivo giungerebbe a creare definitivamente un mondo privo di referenzialità, ma idoneo ad appagare i desideri indotti, e quindi a smorzare le componenti utopiche.¹¹

Il cambiamento che ci interessa è invece legato al tramonto del *postmoderno*, cioè di «quell'epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità»¹². Il fulcro della questione è dunque cercare di comprendere quale sia questo nuovo atteggiamento che si percepisce da parte degli intellettuali nei confronti del mondo extraletterario. La risposta

⁷ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 74.

⁸ Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma, 2002.

⁹ Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008.

¹⁰ Raffaele Donnarumma, *E se facessimo sul serio?*, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>

¹¹ Alberto Casadei, *op. cit.*, p. 40.

¹² Raffaele Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes*, «Allegoria» 67, 2013, p. 190.

che si sono dati gli studiosi è che ci sia «una rinnovata attenzione per la realtà e [...] una rivisitazione di forme di realismo»¹³ poiché

La svolta del millennio crea la crisi delle poetiche postmoderniste. [...] Ora invece le contraddizioni tendono ad esplodere sia fra Occidente e resto del mondo sia all'interno dell'Occidente. [...] una letteratura leggera, giocata sull'ironia, sulla brillantezza, sugli aspetti ironici e parodici diventa meno attuale, anche perché dagli Stati Uniti e dai popoli emergenti giungono di nuovo grandi narrazioni che pongono al centro le nuove contraddizioni planetarie.¹⁴

Come si anticipava all'inizio, che questa tendenza sia in atto non è acquisizione data per scontata da tutti i critici, e anche scrittori e scrittrici faticano, perlomeno a livello esplicito, ad accettare di leggersi come interpreti di una nuova forma di realismo. A titolo esemplificativo della corrente di pensiero si riporta la posizione di Andrea Cortellessa, il quale si è posto con particolare forza in opposizione all'idea di una rinnovata attenzione nei confronti del reale. Lo studioso parte dall'assunto che

siamo una generazione di *traumatizzati senza evento traumatico*: l'unica esperienza che conosciamo a menadito, l'unico evento che ci ha penetrati in modo capillare, che sappiamo riconoscere – e, ammettiamolo, apprezzare – in tutte le sue sfumature, è proprio l'inesperienza.¹⁵

Questa presa di posizione potrebbe anche risultare condivisibile, tenendo conto delle considerazioni che si sono fatte sul periodo storico all'interno del quale ci si trova, cioè quello della *postmodernità*, benché a tal riguardo Donnarumma invece ritenga che «il vero incubo non è il virtuale: è, al contrario, un grumo di reale che non si lascia catturare e sciogliere da nessuna finzione»¹⁶. Cortellessa, però, la prende come spunto per argomentare che il ritorno alla realtà non sia possibile, proprio perché non c'è nessuna Realtà a cui tornare, e che si stia tutto sommato parlando di un falso problema. A suo parere, infatti, è nello stesso statuto della letteratura non poter rimandare a un referente

¹³ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Marianna Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo, 2012, p. 405.

¹⁴ *Ivi*, pp. 405-406.

¹⁵ Andrea Cortellessa, *Reale troppo reale*, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>.

¹⁶ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, p. 89.

concreto, inteso in senso quasi positivista, ma poter solo rappresentare il mondo fuori di sé adoperandosi per «simboleggiarlo, allegorizzarlo, emblematizzarlo»¹⁷. In questa prospettiva, la ricerca all'interno di un'opera letteraria di un'attenzione etica nei confronti del quotidiano la svilirebbe e darebbe «un certo sentore di *arte degenerata*»¹⁸.

Il punto è che non si tratta di giudicare negativamente una letteratura che non senta nessun tipo di responsabilità nei confronti del quotidiano, screditando il valore della produzione artistica, o peggio di tornare a dei tentativi di fare delle opere narrative i manifesti dell'ideologia dominante. Infatti, scrive Emanuele Zinato in un saggio dedicato al critico Francesco Orlando:

l'ambiguità di senso rispetto ai discorsi univocamente ideologici, la vocazione a un tempo conservatrice ed eversiva dei grandi testi letterari, la loro plurivocità, capace di dar fiato a ciò che l'ideologia proibisce o nasconde, possono viceversa a buon diritto fornire le basi per un criterio non idealistico di misura del loro valore e per un rapporto non storicistico fra storia e testi.¹⁹

Quello che è cambiato è, per l'appunto, l'atteggiamento, decisamente differente rispetto a quello tenuto dagli autori del *postmoderno*. Gli autori, oggi, avvertono una responsabilità etica nuova nei confronti del presente, indipendente dal tasso di finzionalità che si riscontra nelle loro opere, cioè dalle forme proprie della letteratura che mettono in campo. Anche se non si identificano come scrittori realisti, comunque partecipano a questo sentire comune: a titolo esemplificativo, si avrà modo di osservare nel capitolo successivo proprio la posizione di Laura Pugno a riguardo. Per sgombrare il campo dal termine che ha dato luogo a così tanti fraintendimenti, *reale*, si può seguire quindi l'impostazione di Donnarumma e appropriarsi del termine *vero*: nel contesto degli Anni Zero gli autori

pretendono comunque di dire qualcosa di decisivo sul presente; *affidano alla letteratura un compito di verità*, che ha senso solo se l'opera sta dentro e davanti a un mondo che non può esaurire e che le oppone resistenza.²⁰

¹⁷ Andrea Cortellessa, *ivi*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet Studio, Macerata, 2015, p. 81.

²⁰ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, p. 160.

L'utilizzo del concetto di tensione verso la verità ci è, inoltre, utile perché ci permette di comprendere meglio in quale senso si parli di *realismo*. Anche in questo caso, non si tratta di ipotizzare un ritorno a quello che era la letteratura prima degli anni Cinquanta. Il *postmoderno* c'è stato, e quest'epoca e i suoi interpreti ci fanno necessariamente i conti, non se ne sottrarrebbero nemmeno se potessero. In particolare, le forme del romanzo attuale si sono modificate nell'attraversarlo e Alberto Casadei, nel libro *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo* si occupa proprio di analizzarle, per comprendere come si sia sviluppata anche «la tensione a un realismo adeguato al presente»²¹.

Arrivati a questo punto, introduciamo brevemente i concetti di *fiction* e *non fiction* per poter affrontare la questione delle forme. Il primo andrebbe a coprire «lo spazio che un tempo era occupato dalla nozione di letteratura»²², il secondo invece indicherebbe cronache, documentazioni, saggi, etc, quindi tutto ciò che viene inteso come non specificatamente letterario. Semplicitica e sommaria, la distinzione tra i due è tuttavia molto utilizzata per affrontare i discorsi sulle forme della narrazione contemporanea, e servirsene risulta effettivamente funzionale a sviluppare alcune considerazioni. Casadei, partendo dal contesto storico di cui si è dato conto in precedenza, cioè detto con i termini appena introdotti «nell'epoca della *fiction* diffusa»²³, nota come la reazione evidente sia stata quella di un nuovo e vigoroso affermarsi delle forme legate alla *non fiction*. Il dato di fatto evidente nasconde tuttavia una dinamica più complessa al suo interno: se è indubbiamente intuibile la tendenza degli autori verso la *fiction* o la *non fiction*, è comunque bene tener presente che «ogni scrittura è caratterizzata da un certo tasso di artificio, [...] sembrerebbe più corretto parlare di forme a finzionalità più bassa (diario, reportage) o più alta (racconto, romanzo)»²⁴. Il rapporto tra i due concetti quindi non è di netta opposizione binaria, si tratta piuttosto di un *continuum* di finzionalità all'interno del quale si possono collocare di volta in volta le differenti scritture, le quali, tuttavia, sono mosse tutte dalla stessa tensione verso il vero. Si conferma dunque come «ritorno al reale»

²¹ Emanuele Zinato, Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008, p. 223.

²² Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, p. 169.

²³ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

²⁴ *Ibidem*.

non significhi dominio incontrastato di scritture dogmaticamente *non fiction*: non solo il loro statuto è molto più problematico, ma vi è anche la presenza nel panorama di un nutrito numero di romanzi di invenzione, tra i quali si colloca anche l'autrice oggetto di questo studio.

1.1.2 «Il romanzo è uno specchio magico»

Dopo aver abbozzato alcune linee guida generali che ci possano aiutare con l'analisi di un singolo caso, procediamo ora esaminando in che modo Laura Pugno si posizioni nella mappa della letteratura italiana proposta, alla ricerca, come preannunciato, di punti di contatto con il contesto e di elementi di peculiarità che invece la contraddistinguono.

Come si accennava in precedenza, gli scrittori contemporanei faticano a lasciarsi ridurre a gruppi o tendenze precise, anche quando interrogati puntualmente a riguardo. In ogni caso

ciascuno scrittore continua a disporre inevitabilmente di una propria idea di scrittura così come ogni donna e ogni uomo, più o meno consapevolmente, si orienta in base a una propria concezione del mondo e contribuisce a modificare visioni del mondo altrui.²⁵

Pugno non fa eccezione a riguardo: abbiamo perciò a disposizione una serie di interviste rilasciate dall'autrice in varie sedi, dalle quale non possiamo ricavare pacificate chiavi di lettura critica (non è d'altro canto il compito dell'autore commentare e svelare se stesso) ma ci lasciano intravedere delle tracce attorno alle quali individuare i tratti della poetica che la guidano.

Il primo elemento degno di nota che emerge in filigrana dalle risposte di Pugno è la sua partecipazione al nuovo clima – condiviso dagli scrittori «degli anni Zero» – di responsabilità nei confronti del mondo extraletterario. A tal proposito, infatti, si può osservare la risposta di Pugno alla domanda «crede che la letteratura possa ancora incidere

²⁵ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

sulla realtà e avere un valore politico o civile?»²⁶ postale nell'intervista sul «Ritorno alla realtà» all'interno del numero 57 di «Allegoria» da Donnarumma e Gilda Policastro:

Credo che la letteratura possa incidere – quasi una forma di telepatia – sulla mente della persona singola. E quindi a questo punto la domanda diventa: quanto è marginale, oggi, la persona singola? Quante menti bisogna portare a riflettere per cambiare qualcosa, ammesso che si riesca a trasmettere la volontà – la necessità, il desiderio, oggi così opaco, assopito – del cambiamento?²⁷

Innanzitutto, è interessante notare come venga esplicita metaforicamente la possibilità della letteratura di agire sul reale con l'immagine di una *forma di telepatia*: il contatto tra l'autrice e chi la legge non viene fatto passare per le vie del razionale ma si realizza attraverso un canale differente. Questo solo inciso è già indicativo di una modalità molto interessante di Pugno di concepire la letteratura: vi è un'attenzione speciale per ciò che di irrazionale è presente nell'esperienza umana, e la convinzione che proprio l'impasto di ragione e riemerso possa essere la chiave per poter incidere nel lettore. Inoltre, l'utilizzo della metafora è emblematico perché rimanda a uno dei testi che si prenderanno in esame (*La caccia*), il quale presenta tra i suoi elementi costitutivi proprio la telepatia («ho sentito il flusso della sua mente scorrere nel mio sangue»²⁸).

Per ora, concentriamo l'attenzione sulla consapevolezza che emerge da parte di Pugno di poter provocare un cambiamento nel suo lettore, consapevolezza che porta con sé inevitabilmente un senso di responsabilità e impegno. Certo, non si tratta di una presa di posizione forte, e d'altro canto non sono più gli anni dei tentativi etero o auto-imposti di fare della propria poetica l'estensione di un'ideologia. La scrittrice, infatti, si pone il dubbio che «la volontà di cambiamento» trasmessa alla persona singola non sia sufficiente per poter essere motore di nuova coscienza e nuove pratiche, e si chiede persino se sia effettivamente possibile attivare una tale consapevolezza nel contesto storico della *postmodernità*. Tuttavia, siamo chiaramente lontani dalle modalità scanzonate e ludiche di ripiegamento rispetto alla realtà che erano proprie degli scrittori del *postmoderno*: nella prosa di Laura Pugno «sono rinvenibili “frammenti di

²⁶ Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008, p. 22.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 13.

impegno»²⁹, c'è quindi una dimensione di responsabilità dichiarata, nelle forme di una «serietà con cui si affronta il patto con il lettore, che io, devo dire, prendo molto sul serio»³⁰. È interessante anche notare come in tutte le sue risposte non si riferisca mai a un chimerico agglomerato di lettori indistinguibili tra loro; la tensione è sempre verso una forma di personalizzazione del rapporto, con il desiderio di arrivare a un contatto attraverso il testo che possa essere fecondo. In un certo senso, siamo di fronte a un'idea intima della letteratura, fondata su una relazione a distanza tra scrittore e lettore, il quale deve dunque essere, per prima cosa, immaginato e valorizzato nella sua singolarità per poi essere capace di staccarsi dall'opacità della massa assopita.

Osservato come la postura nei confronti dell'extraletterario sia condivisa da Pugno e la situi in quest'epoca di *ipermoderno* (come definita da Donnarumma), focalizziamo ora sul modo in cui si traduce questa necessità di impegno, questa volontà di incidere, all'interno delle sue opere. Il nuovo atteggiamento degli scrittori comporta per molti di loro una tendenza a sbilanciarsi verso il polo *non fiction*, o meglio a prediligere forme necessariamente ibride ma orientate verso un tasso basso di finzionalità. Il caso di Laura Pugno appare, invece, come particolarmente interessante all'interno del panorama contemporaneo italiano perché fa parte di quegli autori e quelle autrici che «per approssimarsi alla verità e all'autenticità, insistono viceversa nell'inventare storie, oltre la mera attendibilità»³¹. Questo *insistere* nell'invenzione di storie, in un'epoca che sembra rigettarle «da una parte [...] come forma di resistenza alla finzionalizzazione dei media, dall'altra come risposta allo svuotamento e all'uso "necrofilo" che il postmoderno ha fatto dei generi e degli stili»³² può essere legato all'idea di Pugno sulle «scritture di resistenza». Interrogata da Morena Marsilio, riguardo al nuovo bisogno di «prendere la parola sul presente» degli intellettuali contemporanei l'autrice commenta:

l'impressione, almeno per la mia generazione di scrittori, è che il tentativo di prendere il potere, per quello che si può, stia uscendo dalla scrittura e stia diventando sempre più concreto, anche oltre la scrittura, e a un certo punto staccandosi da essa, attraverso la visibilità mediatica. La sfida è

²⁹ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

³⁰ Intervista a Laura Pugno contenuta in Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

³¹ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

³² *Ibidem*.

però, sempre: cosa diventa il potere, dopo? *Il luogo da cui si può far sì che tutto cambi, o in cui tutto rimane com'è?*³³

La sensazione dunque sembra essere quella che un certo tipo di scrittura programmaticamente impegnata, che sente il bisogno di agire nel modo più esplicito possibile sulla realtà, rischi a volte di mancare il bersaglio. La scrittrice sembra dunque pensare che il tentativo di riprendersi uno spazio di parola e di azione, il *potere* perduto degli intellettuali, degeneri spesso in un nuovo asservimento, ancor più pericoloso dell'auto-imposizione ideologica degli anni passati perché in questo caso non totalmente cosciente nelle sue fasi iniziali.

Un altro elemento che rimarca l'eccentricità della posizione di Pugno è la sua concezione del termine *realismo* in riferimento alla sua scrittura. Di nuovo, abbiamo un punto di partenza comune con un buon numero di contemporanei – come per la consapevolezza di essere ormai oltre alle pose del *postmoderno* – nella scelta di parlare attraverso un termine così connotato. Siamo di fronte però ad un utilizzo del tutto particolare di *realismo* rispetto a quello cui ci si sta abituando in questi anni. Per l'autrice «il realismo è [...] essere nel nostro presente (e nel futuro)»³⁴ che si traduce, ad esempio, nella cura sempre maggiore nei confronti della «coerenza di un mondo narrativo credibile»³⁵ e in una «attenzione alle ambientazioni, alla consistenza dei luoghi»³⁶. Notiamo rapidamente – si avrà modo di osservare più nel dettaglio questo aspetto in sede di indagine testuale – la dichiarata attenzione per i luoghi, aspetto che è «banco di prova privilegiato di questa dialettica del realismo [...] consentendo una “dicibilità” di fenomeni urbani e antropologici altrimenti sempre più sfuggenti all'analisi»³⁷. Non è di secondaria importanza anche quest'altro accenno di poetica offerto da Pugno sempre sulla tematica:

³³ Morena Marsilio (a cura di), *Narratori d'oggi. Intervista a Laura Pugno* <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/660-narratori-d-oggi-intervista-a-laura-pugno.html>. Il corsivo è mio.

³⁴ Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008, p. 22.

³⁵ Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

come io cerco di abitare concretamente il mio corpo, così allo stesso modo la mia scrittura impara ad abitare nella storia e nel territorio, passa da una posizione atopica, astorica, disincarnata a una posizione territoriale, storica, incarnata. [...] sento un'affinità tra questi due movimenti che portano dalla bellezza di una perfezione astratta alla bellezza di un'imperfezione reale.³⁸

Il movimento che porta al reale – significativamente la locuzione utilizzata è *imperfezione del reale* – parte dunque da una *posizione atopica, astorica, disincarnata*. Non si tratta, dunque, di un passaggio induttivo, che metta al centro le esperienze del sensibile e da quelle elaborare un discorso astratto. Al contrario, c'è la necessità di compiere uno sforzo di immersione, un percorso conoscitivo di incarnazione: la scrittura deve *imparare* ad abitare a storia. Il *realismo* che Pugno usa per esprimersi in riferimento alla sua scrittura è dunque costitutivamente lontanissimo da una mimesi pacificata, il suo romanzo «è uno specchio magico [...] riflette la realtà in modo contemporaneamente fedele e deformante»³⁹ perché «in fondo il romanzo, e il suo realismo – se usiamo disinvoltamente realismo come sinonimo di verità – si definiscono sempre contro i tabù di un'epoca»⁴⁰. È implicita, quindi, una concezione della letteratura che non può fornire risposte semplici, deve accompagnare i suoi lettori a intraprendere lo stesso viaggio che l'autrice in prima persona compie alla scoperta di un rapporto con il mondo che si manifesta «non tanto in termini di rispecchiamento quanto di reazione agli imperativi [...] che ogni vivere civile impone agli esseri umani»⁴¹. Questo tipo di orientamento spiega la scelta, coerente, di una via eccentrica rispetto alla media delle soluzioni adottate dagli autori contemporanei, benché realizzata in modo più o meno marcato nei vari romanzi dell'autrice. Se constatare l'eccentricità di una tale soluzione risulta piuttosto semplice – lo si può rilevare anche a una prima lettura ingenua di un'opera di Laura Pugno – è invece più complesso cercare di incasellarla criticamente. Il punto di partenza per la ricerca di una etichetta consona a descrivere la sua narrazione è stato il testo di Casadei. Esaminando le proposte di quest'ultimo per una sistemazione delle varie forme del romanzo contemporaneo, si è

³⁸ Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 289.

³⁹ Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2017, pp. XII-XIV.

ipotizzata la possibilità di inserire l'autrice all'interno di un tentativo di superare il postmodernismo che il critico definisce «tardomodernista, che considera ancora possibile una costruzione letteraria completamente originale, in sé compiuta e comunque stilisticamente marcata, personale»⁴². Ancor più interessante rispetto alla proposta di questo filone è, però, il discorso che si trova nel capitolo di Casadei sulla «narrazione etica»:

la stessa distinzione tra *novel* e *romance* potrebbe comportare una maggiore predisposizione a un intreccio carico di valenze etiche solo nella prima forma narrativa. In realtà però, nel secondo Novecento non è più discriminante la scelta di una modalità «realistica» di racconto (sulla base dei canoni auerbachiani), bensì quella di una disponibilità della trama a rappresentare visioni del mondo che siano confrontabili con un'esperienza priva di fondamenti gnoseologici precostituiti. Anche l'elemento fantastico o da *romance* può cioè veicolare una componente intrinseca a una percezione del mondo de-realizzato e sostituito da icone visive: ma l'uso di questo elemento deve essere connotato.⁴³

In questo passaggio, leggiamo innanzitutto una conferma alla possibilità di riscoprire e valorizzare spunti etici anche all'interno di una costruzione letteraria con un alto tasso di finzionalità. Successivamente, viene introdotto un elemento, quello del *fantastico*, verso il quale ci siamo indirizzati per dire qualcosa di più sulla scrittura di Pugno, svincolandoci dalla necessità di doverla ricondurre necessariamente a una qualche *modalità «realistica» di racconto*.

È il caso di premettere subito che l'utilizzo della categoria del *fantastico* può essere un utile punto di riferimento dal quale partire per poter imbrigliare i romanzi dell'autrice del presente lavoro, ma questi ultimi faticano a farsi domare da semplici e classiche definizioni date una volta per tutte (soprattutto volendo tentare un discorso generale che accolga al suo interno l'intera produzione di Pugno fino a questo momento). Uno sguardo ai vari critici che hanno recensito i testi dell'autrice, ci mostra vari tentativi di interpretare la modalità di invenzione fantastica di Pugno, poiché possiamo leggere di: «spunti di matrice fantascientifica [...] il cui scopo sembra essere creare nel lettore una sensazione di spiazzante disagio»⁴⁴, una scrittura che «disegna mondi "altri" [...] o un

⁴² Alberto Casadei, *op. cit.*, p. 74.

⁴³ *Ivi*, pp. 119-120.

⁴⁴ Luigi Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne editrice, Ariccia (Roma), 2015, p. 32.

reale perturbante»⁴⁵, di un «senso di mistero»⁴⁶. L'evidente difficoltà di afferrare la poetica di Pugno mostra, tuttavia, un costante ritorno su alcuni termini comuni, legati appunto a un qualche tipo di *fantastico*, o meglio all'evidenza che «dentro un contesto quotidiano»⁴⁷ si produce «lo scandalo, la lacerazione, l'irruzione insolita, una frattura»⁴⁸. Certamente non si tratta di un fantastico classico e unitario, ma dall'altro canto

già per l'Ottocento il fantastico non va considerato come il solo soprannaturale possibile, a maggior ragione una riflessione sulla pluralità dei suoi statuti è necessaria per tutte le altre epoche.⁴⁹

Per ricavare uno spunto di sistemazione teorica ci si è riferiti allora al testo su *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando, per quanto la sua proposta teorica non sia applicabile a pieno, calandola dall'alto sui romanzi di Pugno (anche perché il suo tentativo è di una sistemazione teorica della letteratura legata al soprannaturale basata sul rapporto tra critica e credito). In ogni caso ci si può servire del concetto che

il soprannaturale non è solo manifestazione di un ritorno del superato logico e ideologico, ma anche un modo per dare forma a paure, bisogni e desideri circa realtà attuali o metastoriche che gli scrittori traspongono in chiave di eventi prodigiosi o misteriosi.⁵⁰

Nella pluralità di forme che il soprannaturale assume secondo la sistemazione di Orlando può essere d'aiuto per la nostra analisi richiamare il *soprannaturale di imposizione*. Questa tipologia viene esemplificata in riferimento a *Le metamorfosi* di Kafka con la metafora del «pugno sul tavolo: il soprannaturale è gettato davanti al lettore [...] e il lettore deve accettarlo, perché se rifiutasse il patto dovrebbe interrompere la lettura»⁵¹. Al di là delle differenze rispetto al caso particolare preso qui in esame, è utile tener presente il commento che viene fatto rispetto a questa versione di soprannaturale, il quale

⁴⁵ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19342>.

⁴⁶ Andrea Cortellessa, "Quel confine innominato che ci attrae e ci atterrisce", <https://vibrisse.wordpress.com/2016/06/14/quel-confine-innominato-ci-attrae-e-ci-atterrisce/#more-28363>.

⁴⁷ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2017, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 4-5.

⁵⁰ *Ivi*, p. XXII.

⁵¹ *Ivi*, p. 80.

«implica dunque un'insufficienza totale della razionalità in vigore, e il rinvio allegorico che gli dà senso si presenta sotto forma di problema aperto»⁵². La sola razionalità non è dunque sufficiente né per spiegare tutto, né per aprire nuovi sguardi ai propri lettori, ed è interessante anche l'accento ad una allegoria, al rinvio ad un altro che non si presenta come univoco e predeterminato ma apre alla possibilità di interrogarsi su plurime questioni attinenti alla realtà extratestuale.

Abbiamo riscontrato, in ogni caso, una difficoltà nell'inserire Pugno nel solco di una tradizione del *fantastico*, anche volendolo intendere in una modalità particolare costruita da alcuni elementi di *imposizione* proposta da Orlando. Un altro motivo di questa resistenza è, inoltre, che

notoriamente, la narrativa italiana moderna ha sempre dimostrato di essere molto poco incline a coltivare i vari generi del fantastico. Le pur notevoli opere scritte da alcuni maestri novecenteschi, come ad esempio Landolfi, Calvino o Buzzati, non fanno sistema ma si limitano a costituire episodi autonomi. Va inoltre notata la tendenziale disattenzione (quando non si tratti di vera e propria ostilità) della critica verso un tipo di racconto troppo spesso pregiudizialmente considerato come rispondente solo a puri scopi di intrattenimento, ciò che certo non varrà come incoraggiamento per nuovi autori potenzialmente aperti al genere ma non disposti a rinunciare alla complessità della scrittura.⁵³

Alla ricerca, dunque, di un'etichetta consona che liberasse dal portato del *fantastico* e che potesse raccogliere sotto di sé l'eccentricità delle soluzioni contenutistiche e formali di Laura Pugno, il termine che ci è parso più funzionale è uno tra quelli che abbiamo visto utilizzare sopra da alcuni critici, e cioè *perturbante*. A titolo esemplificativo riportiamo per ora solo il commento di Luigi Matt al primo romanzo della scrittrice, *Sirene*, riguardo al quale il critico afferma che «gli effetti disturbanti che sono una componente costitutiva di questo tipo testuale [, la distopia,] agiscono qui molto più sottilmente»⁵⁴. La caratteristica di presentare un effetto disturbante, ma in un modo più sottile di quello che ha dalla sua la forza della banalità stereotipica, è in realtà applicabile all'intera produzione in prosa di Laura Pugno: proprio questa è la cifra più convincente e affascinante della sua

⁵² *Ivi*, p. 119.

⁵³ Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html.

⁵⁴ *Ibidem*.

scrittura. L'operazione che compie è quella di seguire la scia di quel «romanzo specchio magico» che «ha dato spazio a una logica diversa e sfuggente, ad un "sapere" estraneo alla cultura razionalistica della modernità»⁵⁵. Nei suoi testi infatti

ogni volta qualcosa, nell'immagine, d'improvviso ci avverte d'una presenza [...] differente. Anche nel senso che per fortuna differisce, appunto, l'attribuzione di senso che, in prima battuta, saremo pronti a dare alla narrazione.⁵⁶

Dunque, la convinzione di fondo che guida la poetica di Pugno è che un racconto realistico *tout court*, una scrittura che «predilige lo scrupolo documentario e la verosimiglianza»⁵⁷ non faccia altro che rischiare di riproporre gli schemi del potere da cui invece gli autori cercano di svincolarsi. Anche con l'uso di un *fantastico* puro e slegato eccessivamente da una qualche forma di reale si corre il pericolo di non centrare il bersaglio mirato. Lo scopo è sempre quello di «incidere [...] sulla mente della persona singola»⁵⁸ e per Pugno non vi è modalità migliore di farlo che creare una sensazione *perturbante*, destabilizzare il suo lettore sperando di attivare in lui la necessità di interrogarsi perché «il perturbante agita il lettore mostrandogli la domestica familiarità dell'estraneo, l'oscurità impenetrabile che circonda il perimetro della razionalità»⁵⁹. La forza infatti della sua proposta sta nel partire da nuclei tematici forti e ricorrenti, perché «le storie che raccontiamo [e quindi di cui abbiamo bisogno] sono più o meno sempre le stesse, da molti secoli»⁶⁰ e utilizzare spunti fantastici/fantascientifici/fiabeschi uniti a uno stile coerente e gelido per incrinare lo specchio del razionale e delle coscienze assopite.

Non sarà inutile a questo punto, vista l'importanza data in questo lavoro alla nozione di *perturbante* per descrivere la narrazione di Pugno, richiamare la specifica origine

⁵⁵ Filippo La Porta, "Il racconto di una lacerazione immedicabile richiede sobrietà", <https://vibrisse.wordpress.com/2016/07/31/il-racconto-di-una-lacerazione-immedicabile-richiede-sobrieta/#more-28665>.

⁵⁶ Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 273.

⁵⁷ Morena Marsilio, Emanuele Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleele cose.it/?p=19342>.

⁵⁸ Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008, p. 22.

⁵⁹ Filippo La Porta, "Il racconto di una lacerazione immedicabile richiede sobrietà", <https://vibrisse.wordpress.com/2016/07/31/il-racconto-di-una-lacerazione-immedicabile-richiede-sobrieta/#more-28665>.

⁶⁰ Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

freudiana di questa nozione. Il testo di riferimento è *Il perturbante* di Sigmund Freud, contenuto all'interno dei *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, nel quale l'autore propone un esempio di analisi critica del racconto *Il mago sabbiolino* di E.T.A. Hoffmann, superando la proposta dello psichiatra tedesco Ernst Jentsch. Jentsch individuava la genesi del sentimento perturbante nell'incertezza intellettuale, applicandolo principalmente ai casi in cui vi fosse la presenza di automi o bambole per i quali vi era il «dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato»⁶¹. Secondo Freud però questo aspetto va posto in secondo piano, perché il *perturbante* sarebbe un qualche tipo di spaventoso risalente a qualcosa che ci è familiare. Nel caso del racconto *Il mago sabbiolino* la sensazione sarebbe generata proprio dalla figura del mago, il quale richiamerebbe l'angoscia infantile causata dalla prospettiva di farsi cavare gli occhi, che a sua volta rimanderebbe alla paura dell'evirazione. Si specifica dunque meglio di cosa si parla quando si accenna a «qualcosa che ci è familiare»: si tratta di elementi che ci sono familiari perché facevano parte della nostra vita psichica o di quella dei nostri antenati e sono stati poi rimossi, diventandoci estranei ma lasciando delle tracce pronte a riemergere.

Freud in seguito approfondisce varie casistiche che si presterebbero a sviluppare il sentimento del *perturbante*: il motivo del sosia, una sorta di doppione creato in tempi primordiali come assicurazione contro la morte che «col superamento di questa fase muta il segno [...] diventa un perturbante precursore di morte»⁶² e legato a questo il ritorno di eventi analoghi (il ricorrere di un numero, ad esempio, o una serie di tic su di un paziente nevrotico), che ricorda la coazione interna a ripetere. Più interessante ancora nell'ottica di un'analisi del fenomeno in Laura Pugno è quello che leggiamo in questo passaggio:

spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando appare realmente ai nostri occhi un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato, e via di questo passo. Qui poggia anche buona parte del perturbamento che provocano le pratiche magiche. L'elemento infantile, che domina anche la vita psichica dei nevrotici, è qui

⁶¹ Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 277.

⁶² Ivi, p. 287.

presente come eccessiva accentuazione della realtà psichica rispetto alla realtà materiale, tratto questo che si ricollega all'onnipotenza dei pensieri.⁶³

Di nuovo la condizione necessaria è che si produca un conflitto tra la convinzione dell'uomo moderno di aver superato un certo tipo di antiche credenze e la sopravvivenza di queste, sempre in attesa di un accadimento nella realtà che le confermi, accentuando i residui di quella che, prima della rimozione, era considerata una verità. Questo può avvenire sia nella vita quotidiana che nella letteratura, a patto che l'autore crei le condizioni per far accettare come reale il mondo che sta descrivendo (Freud nota ad esempio come questi meccanismi non siano produttivi nel mondo delle fiabe perché il manifestarsi di forze occulte è costitutivo del genere e non crea nessun conflitto). La causa del *perturbante* è in questo caso attribuita all'onnipotenza dei pensieri, cioè all'idea che una particolare forza del proprio pensiero possa tradursi in delle conseguenze nella realtà. A quest'ultimo principio si lega anche l'animismo, che proiettava al di fuori di sé le potenze psichiche popolandolo il mondo di spiriti umani: anche questo fa parte di quegli elementi che la nostra evoluzione avrebbe superato e rimosso. Infine «a molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri»⁶⁴. Il timore della morte è infatti uno dei rimossi più forti che premono per tornare alla luce, ed è legato al timore che i defunti, ritornati, vogliano nuocere ai vivi o portarli con sé nel loro mondo di tenebre.

Queste notazioni tratte da Freud sarebbero già sufficienti per permetterci di analizzare l'emergere del *perturbante* all'interno della produzione in prosa di Laura Pugno. Riprendiamo però anche le considerazioni del critico Francesco Orlando, il quale parte dalla teoria freudiana per applicarla alla letteratura. L'autore si rifà al testo di Freud sul motto di spirito nel quale si

assimila ogni figura retorica a una formazione di compromesso [...] tra rispetto della razionalità, o della realtà, o della funzionalità, e piacere della trasgressione logica, o fantastica o ludica. Per la proprietà transitiva, dunque, se l'impressione di letterarietà è data dal tessuto delle figure, e se questo a sua volta è un tessuto di formazioni di compromesso⁶⁵

⁶³ *Ivi*, p. 297.

⁶⁴ *Ivi*, p. 294.

⁶⁵ Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1997, p. 12.

si ottiene la possibilità di leggere l'intera letteratura come il luogo della formazione di un compromesso. I testi letterari, secondo il critico, sono quindi dei campi di forze, che fanno convivere al loro interno diverse istanze e permettono il riaffiorare del represso della società umana. Il *perturbante* «finisce così per spiegare il riconoscimento letterario di ragioni storiche condannate o considerate irrazionali»⁶⁶. In presenza di questo modello dinamico, in cui è di fondamentale importanza anche la solidarietà tra contenuto e forma, si ha che per Orlando anche «l'ideologia possa entrare con piena validità estetica in un discorso letterario»⁶⁷ solamente «in forma di ritorno del represso, intatta o rovesciata»⁶⁸.

⁶⁶ Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet Studio, Macerata, 2015, p. 85.

⁶⁷ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1975, p. 72.

⁶⁸ *Ibidem*.

1.2 Approccio critico ai testi

Nel capitolo precedente abbiamo accennato alla presenza di nuclei tematici ricorrenti nella scrittura di Laura Pugno. È la stessa autrice a riconoscere la presenza di alcuni temi che ritornano costanti e danno struttura alla sua prosa: «ogni scrittrice, scrittore, lavora, lo sappiamo, su un numero ridotto di ossessioni [...]. Perché, se non devi combattere un'ossessione, che senso ha metterti a scrivere?»⁶⁹. Questo è un motivo che ha fatto propendere per l'utilizzo di un approccio tematico nel presente elaborato, sostenuto da ulteriori vantaggi che ci si propone di esplicitare in questo capitolo.

Innanzitutto, affrontiamo la questione di che cosa si intenda quando ci si propone di utilizzare un approccio tematico, seppur brevemente poiché non è negli scopi di questa tesi ripercorrere tutte le tappe che hanno dato dignità e sistemazione a tale disciplina critica⁷⁰. Ci limiteremo, infatti, ad esplicitare le definizioni comunemente accettate allo stato attuale (incorrendo dunque in inevitabili semplificazioni che ci saranno però utili all'esigenza pragmatica e operativa).

La critica tematica è stata oggetto negli anni di ampi dibattiti, dai dubbi sulla sua legittimità, ai tentativi di trovare definizioni condivise per le stesse nozioni di *tema* e *motivo*.

Per quanto riguarda la terminologia della disciplina, le parole di Luperini chiariscono il rapporto tra *tema* e *motivo*: per il primo si parla di «organismo simbolico più grande all'interno del quale i motivi si collocano e da cui traggono il proprio significato»⁷¹, il secondo è invece «una unità semantica più piccola e/o ricorrente»⁷². Attualmente tra gli studiosi prevale la tesi che non si possa individuare una diversità sostanziale e data a priori tra i due concetti e che per assegnare lo statuto di tema o motivo a un determinato elemento testuale sia necessario rifarsi al testo stesso in cui quest'ultimo è contenuto. Se in questo modo perde di essenzialità definire il *motivo*, il quale si

⁶⁹ Morena Marsilio (a cura di), *Narratori d'oggi. Intervista a Laura Pugno* <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/660-narratori-d-oggi-intervista-a-laura-pugno.html>.

⁷⁰ Si rimanda a tal proposito alla monografia teorica di Alessandro Viti, *Tema*, Guida, Napoli, 2011, la quale delinea con chiarezza la storia della critica tematica, ed è anche punto di riferimento imprescindibile per questo intero capitolo.

⁷¹ Romano Luperini, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, «Allegoria», XV, n. 44, maggio/agosto 2003, p. 118.

⁷² *Ibidem*.

configura come un *tema* di minore estensione e forza strutturale, rimane tuttavia opportuno dedicare qualche attenzione ad alcune questioni riguardanti il *tema*, l'organismo simbolico più ampio del testo.

La nozione di *tema* prevede un occhio di riguardo per il contenuto dell'opera letteraria, e quindi imprescindibilmente, che ci si «lasci alle spalle la concezione autoreferenziale della letteratura»⁷³. In quest'ottica dunque risulta comprensibile l'aumento del numero di studiosi che hanno scelto di affidarsi alla critica tematica negli ultimi anni, soprattutto se si tiene conto di quanto si è osservato in precedenza, cioè che gli scrittori della contemporaneità condividono quella che Donnarumma definisce una «postura comune»⁷⁴, fondata sulla «volontà etica di comprensione e intervento»⁷⁵ sulla realtà extraletteraria. Alessandro Viti riporta come la consapevolezza della «sua [della critica tematica] fortuna recente sia dovuta anche al bisogno di “ritorno alla realtà”»⁷⁶ emerga dagli stessi partecipanti alle giornate di studio di Siena del 2008. Ritroviamo già qui una ulteriore motivazione che ci spinge in direzione dell'utilizzo prevalente di questo approccio nell'analisi testuale di Laura Pugno. Abbiamo avuto ampiamente modo di constatare in precedenza come, nonostante la via peculiare da lei adottata, anche questa autrice possa essere riconnessa allo sguardo etico sulla realtà che presenta la maggioranza dei suoi contemporanei.

Altra questione rilevante riguarda il rapporto che intercorre tra il tema e le forme. La critica tematica è stata più volte accusata di trascurare la veste formale per concentrarsi esclusivamente su questioni di contenuto, rischiando quindi di esautorare dai suoi discorsi la specificità letteraria e scivolando in una storia della cultura *tout court* (rischio che ha accentuato posizioni di poca stima da parte di alcuni critici nei confronti di questo approccio). A tal proposito, Viti propone una considerazione interessante riguardo concetto di forma che può aiutare a conciliare quest'ultima con il tema evitando di lasciare da parte uno o l'altro aspetto, dicendo che «la forma è stata cercata quasi esclusivamente sul piano dell'*elocutio*, mentre [...] è stato possibile trovarla anche su quelli della *dispositio* e dell'*inventio*»⁷⁷. In questo modo, ricercando una nozione più ampia e

⁷³ Alessandro Viti, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁴ Raffale Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 204.

⁷⁵ Ivi, p. 199.

⁷⁶ Alessandro Viti, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁷ Alessandro Viti, *op. cit.*, p. 134.

inclusiva di forma si ha la possibilità di ricucire quello che per molto tempo è stato visto come un dissidio irriducibile, e che invece dovrebbe essere sanato proprio perché

citando Pellini, «forse si può dire che un tema merita di essere studiato quando ha un'implicita portata metaletteraria: quando cioè ci dice qualcosa non solo sui contenuti di un testo e sulla realtà storica che ne ha reso possibile la nascita, ma anche, al tempo stesso, sulle scelte di poetica, implicite o esplicite, che ne governano la struttura».⁷⁸

Per quanto concerne la nostra analisi, avremo occasione di approfondire come gli aspetti stilistici e formali di Laura Pugno contribuiscano a creare l'effetto *perturbante*, che è la cifra di più interesse della sua scrittura. A maggior ragione dunque quando si tratterà di osservare più da vicino le sue opere non si trascurerà di fare un accenno alla forma della prosa, sebbene queste notazioni non avranno la pretesa di analizzare la veste formale in ogni sua sfaccettatura. Sarà possibile procedere in questo modo anche perché in presenza di una singola autrice, circostanza che dà la possibilità di rintracciare con più semplicità – e legittimità – delle possibili costanti di accostamento tema-forma.

In conclusione, i temi offrono il vantaggio di poter servire come strumenti efficaci di comprensione del testo, ma anche di poter illuminare alcuni elementi importanti della realtà extraletteraria, in questo caso della contemporaneità. Non si tratta chiaramente di occuparsi di tematiche che presentano al loro interno un rispecchiamento del mondo al loro esterno, ma di individuarne di significative che possano offrire anche una prospettiva problematica e non pacificata di quello che rappresentano. Intenzionalmente si è scelto di esprimersi nei termini di «individuare tematiche significative»: se, tornando a quel che si accennava prima riguardo alle distinzioni terminologiche, si presuppone che *tema* e *motivo* non siano aprioristicamente distinguibili, allora bisogna introdurre un altro attore nel quadro, ovvero l'interprete. Questi è:

intrinsecamente coinvolto nel processo di identificazione, ricostruzione e costruzione del Tema. Non lo inventa [...], lo trova nell'autore, o, che in questa prospettiva è lo stesso, nell'opera; ma al tempo stesso lo fa esistere perché lo rivive soggettivamente, lo accoglie nella propria coscienza, ne fa un momento della propria attività ricercatrice.⁷⁹

⁷⁸ Ivi, pp. 133-134.

⁷⁹ Daniele Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, San Bonico (Piacenza), 2001, p. 48.

La critica tematica si pone dunque come una disciplina ermeneutica, proprio perché prevede un principio di selettività legato anche a quel che nel testo si ritiene importante evidenziare. Allo stesso modo dunque le scelte riguardanti le tematiche che si affronteranno in questo elaborato non avranno la pretesa di essere totalmente esaustive, o universalmente condivisibili; ci si è mossi, però, verso l'individuazione di fenomeni solidi – anche prendendo spunto dalle *ossessioni* esplicitate dall'autrice –, i quali permettessero di «mettere in luce per sineddoche i cambiamenti nella coscienza collettiva»⁸⁰ e «parlare, attraverso la letteratura, del mondo»⁸¹.

⁸⁰ Alessandro Viti, *op. cit.*, p. 187.

⁸¹ *Ivi*, p. 188.

1.3 Modelli teorici di riferimento

Abbiamo esplicitato nel precedente capitolo l'approccio critico che si seguirà in questo elaborato, nel quale ci si prefigge di «mettere i testi in relazione con l'orizzonte di realtà, senza mai perderne di vista le caratteristiche specifiche»⁸². Inoltre, ricordiamo come nel definire il tema si sia utilizzata l'espressione, mutuata da Luperini, «organismo simbolico», poiché

l'opera è un grande serbatoio di miti e di simboli, dunque di temi, questi poi trovano corrispondenza nella realtà antropologica e nell'inconscio collettivo [...] hanno anche un contenuto gnoseologico ed esprimono un momento di autocoscienza storica dell'umanità.⁸³

Quindi, l'intento dei paragrafi successivi è quello di fornire alcuni elementi teorici che vadano a costituire delle griglie di riferimento per il successivo lavoro, cioè per quando si analizzeranno i testi di Laura Pugno a partire da alcune tematiche rilevanti nella sua produzione.

1.3.1 Parlare di ecologia attraverso la letteratura

«La letteratura [...] non deve essere *utilizzata* ma conosciuta e interpretata, per la sua capacità di rappresentare la complessità»⁸⁴; il primo elemento di complessità che si presenta all'interno delle opere di Laura Pugno è legato alla gestione degli spazi e gli ambienti. Non si tratta solo di osservare il tasso di mimesi legato alla rappresentazione del mondo esterno riscontrabile nell'autrice, rapportandosi ai luoghi come fossero semplici sfondi per le vicende narrate. I testi di Pugno autorizzano un discorso su delle istanze definibili come ecologiche, perché presentano al loro interno una visione problematica della natura e soprattutto in generale dell'*Umwelt* come «territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive

⁸² Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci editore, Roma, 2017, p. 42.

⁸³ Romano Luperini, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁸⁴ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 18.

fra gli agenti che hanno valori e percezioni diverse»⁸⁵. Si tratta di opere nelle quali la dinamica ecologica è presente (la si ritrova anche tra le *ossessioni* esplicitate da Pugno stessa⁸⁶) costituendo «il principio organizzatore del libro»⁸⁷ e affiancando «o alludendo a dinamiche di altro tipo: esistenziali [...] e storiche»⁸⁸. Ci troviamo dunque di fronte a qualcosa che contribuisce a creare le atmosfere perturbanti presenti nella scrittrice, di un «elemento, se non represso, almeno implicito e perciò da portare alla luce per via analitica»⁸⁹.

Guardando preliminarmente alla tematica della relazione tra uomo e ambiente, frequentata da sempre nella letteratura di ogni tempo e luogo, questa assume in generale sempre più rilievo nella letteratura italiana a partire dalla metà del Novecento (in corrispondenza con i rapidi cambiamenti del paesaggio stimolati dalla crescita industriale) fino ad accentuarsi negli anni recenti con la percezione dei cambiamenti climatici, i rischi loro connessi e le questioni ecologiche.

Di pari passo con questa rinnovata attenzione si è affermata anche una corrente della critica letteraria che mette

al centro la relazione tra ecologia e letteratura facendo reagire la tematica ambientale con i dispositivi formali che ne definiscono la presenza nelle opere di invenzione.⁹⁰

Di questo orientamento critico parla l'ultima monografia pubblicata da Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (punto di riferimento teorico di questo paragrafo), all'interno della quale il critico dà conto anche delle differenze di questo approccio rispetto all'*ecocriticism* di origine nordamericana, meno attento alla «situazione storica dei testi [...] e ai] procedimenti retorico-cognitivi attraverso cui l'ambiente entra in relazione con il soggetto»⁹¹.

⁸⁵ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁶ «In me, io riconosco: l'ossessione per il confine tra naturale e umano», dall'intervista a cura di Morena Marsilio, *Narratori d'oggi. Intervista a Laura Pugno* <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/660-narratori-d-oggi-intervista-a-laura-pugno.html>.

⁸⁷ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 223.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 222.

⁹⁰ *Ivi*, p. 14.

⁹¹ *Ivi*, p. 71.

Proprio in virtù dell'importanza di prendere in considerazione il contesto storico e genealogico nel quale si origina un testo che presenta riconoscibili istanze ecologiche, e di tenerne in considerazione le peculiarità stilistiche e formali, ci focalizzeremo ora su alcune linee tematiche presenti nella letteratura italiana dal secondo Novecento.

Scaffai per prima cosa riporta tre definizioni che si possono dare per il termine ecologia:

«branca della biologia che studia le relazioni tra gli organismi viventi e l'ambiente» [...]; insieme delle attività [...] che si sviluppano in relazione con l'ambiente; [...] insieme dei problemi ambientali e dei provvedimenti da adottare per la salvaguardia dell'equilibrio naturale.⁹²

A partire da questi tre possibili modi di intendere l'ecologia, l'autore individua tre corrispettivi indirizzi produttivi anche per la nostra letteratura (va sottolineato per inciso che non sempre questa distinzione risulta netta ma che, al contrario, talvolta tali indirizzi si presentano ibridati all'interno della stessa opera):

il tema dell'io di fronte alla natura, tra desiderio di sintonia e separazione; quello della trasformazione del paesaggio, raccontato in particolare nella cosiddetta letteratura industriale [...]; il tema distopico o apocalittico, che si rinnova in epoca contemporanea per la coscienza del rischio ambientale e per l'urgenza dello stato di crisi che ha attraversato il secolo.⁹³

La prima linea individuata prosegue la tendenza alla contemplazione di una natura idillica o innocentemente selvaggia (vicina al concetto di *wilderness*). Entrano a far parte dei paesaggi rappresentabili in questo tipo di indirizzo anche quelli abbandonati, simbolici di una qualche innocenza ormai perduta. La rappresentazione odierna si differenzia, in ogni caso, da quella mitico-celebrativa e idealizzante che si poteva incontrare in precedenza (pensiamo, per esempio, alle secolari fortune del *locus amoenus* o gli sguardi dei romantici sul paesaggio). Piuttosto, la prospettiva è rovesciata – come si può vedere nell'esemplificativo *Uomini, boschi e api* di Mario Rigoni Stern – perché «l'io non afferma romanticamente se stesso attraverso la natura, non rivendica una posizione morale o conoscitiva privilegiata, [...] assumendo semmai il ruolo di custode o

⁹² Ivi, p. 43.

⁹³ Ivi, p. 183.

portavoce»⁹⁴. La coscienza del distacco rispetto ad una natura non più idillica, ma certo portatrice di valori positivi, è presente anche nei testi che si occupano della relazione tra gli esseri umani e gli animali «in sé e come paradigma della relazione individuo/società»⁹⁵, nei quali la violenza perpetrata nei confronti degli animali è immagine di quella degli umani nei confronti dei propri simili. Laura Pugno presenta al suo interno dinamiche che possono essere letti in questa prospettiva, osservando ad esempio il trattamento riservato alle sue sirene (in *Sirene*) o alle figure delle donne/volpi e della Bestia ne *La caccia*, come accenna anche Giglioli: «la città è guasta, la montagna è spietata. Gli uomini cacciano gli uomini e le bestie, le bestie cacciano loro»⁹⁶.

Della seconda tematica, che si occupa di rappresentare la trasformazione del paesaggio, abbiamo dei testi emblematici di Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini, due autori che vivono e trasportano nei loro scritti le rapide, profonde mutazioni paesaggistiche (dovute a una trasformazione sociale e antropologica in corso) degli anni dell'industrializzazione italiana. L'interesse principale di Pasolini è quello di evidenziare il fenomeno della *scomparsa delle lucciole*, conseguenza degli effetti dell'improvviso inquinamento dovuto all'industria. L'alterazione dell'ecosistema, però, è anche figura utile per denunciare l'omologazione che si va costruendo in quegli anni, a scapito della biodiversità sociale. Anche Calvino percepisce e sceglie di far entrare nei suoi testi la crisi tra individuo e ambiente che si sta consumando in quegli anni. Soprattutto nei *Racconti* l'autore evidenzia la «trasformazione dell'idillio in crisi, dal passaggio dalla sintonia quasi edenica dell'uomo con le creature a una condizione di ostilità e alienazione»⁹⁷ in cui tutti sono irrimediabilmente coinvolti, ormai in «una società tanto più incline a consumare [anche] la natura quanto più la desidera»⁹⁸. Rivolgendoci alla contemporaneità più recente, incontriamo una appartenente a questa linea in Alessandra Sarchi, con il suo *Violazione* (2012). Le dinamiche di mutazione del paesaggio da parte dell'uomo ormai non sono più una violenta novità come succedeva a metà del Novecento; il conflitto tra il singolo e il suo ambiente è dato per inevitabile, anche se ancora «la violazione degli

⁹⁴ *Ivi*, p. 185.

⁹⁵ *Ivi*, p. 208.

⁹⁶ Intervento di Daniele Giglioli riportato in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 297.

⁹⁷ Niccolò Scaffai, *op.cit.*, p. 195.

⁹⁸ *Ivi*, p. 193.

equilibri naturali provoca nei protagonisti un malessere di tipo esistenziale»⁹⁹. Ugualmente, vedremo che per Laura Pugno il rapporto con la natura non può più essere pacifico, l'immersione e la sintonia totale non si realizzano praticamente in nessun caso, e anche dove vi è la rappresentazione della *wilderness*, ad esempio ne *La ragazza selvaggia*, questa è il frutto di un «contraddittorio proposito di ricreare con la manipolazione tecnica uno spazio incontaminato»¹⁰⁰.

La modalità più produttiva per parlare delle opere di Laura Pugno risulta però la terza, quella caratterizzata dal tema dispotico e apocalittico. Avremo modo di riprendere con maggiore ampiezza la tematica nel prossimo paragrafo, per ora cercheremo di limitare il discorso alle sue valenze ecologiche. In primo luogo, intanto, osserviamo come anche per questa linea si possano ritrovare degli antecedenti di valore nella letteratura del secondo Novecento, uno su tutti Volponi con *Il pianeta irritabile*. Il testo dell'autore parla, benché in modo straniato, dell'attualità sociopolitica e presenta «la violenza sugli animali che è figura del dominio sul più debole e sul diverso (con il circo come didascalico emblema di gerarchie e soprusi della società)»¹⁰¹, elemento quest'ultimo che richiama ciò che dicevamo poco sopra occupandoci della prima linea tematica. I protagonisti (tre animali e un umano, nano) si muovono in un ambiente selvaggio marcatamente postapocalittico, devastato e spopolato irrimediabilmente da catastrofi e guerre. È proprio questo scenario, determinante per lo sviluppo della trama, che permette di attivare una prospettiva straniante, uno sguardo differente tramite il quale parlare in modo critico delle dinamiche storiche o antropologico-sociali della società che circonda l'autore, quella degli anni Settanta. Altra sfera di riflessione vicina al pensiero ecologico contemporaneo che Volponi tocca è quella «sul destino dell'uomo in un contesto civile che lo costringe alla dissociazione alienante dall'animale»¹⁰², condizione problematica in virtù del fatto che l'unica possibilità di sopravvivenza per l'elemento umano proposta è una conciliazione con la componente animale. Infatti, nel romanzo, il nano (unico rappresentante della specie umana, caratterizzato però già in partenza da una diversità), rinuncia al linguaggio mangiando insieme ai suoi compagni di avventura, animali, un

⁹⁹ *Ivi*, p. 213.

¹⁰⁰ Daniele Giglioli, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, «La Lettura» supplemento del «Corriere della sera», 22 maggio 2016, http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/lra165223172430.pdf

¹⁰¹ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰² *Ibidem*.

foglio che portava con sé, sul quale era scritta una poesia. Il suo gesto non vuole sacrificare l'umano, seguendo l'ecologia più radicale, ma proporre l'utopia di una restaurazione dell'umanità autentica che non sia più scissa dall'animalità, poiché la conciliazione salvifica deve compiersi tra le diverse componenti dell'individuo prima che tra le diverse specie. A tal proposito Volponi argomenta, in un saggio di poco successivo al romanzo:

Mi pare cioè che la società di oggi che ha al guinzaglio sia la natura che l'animale, non tenda soltanto ad addomesticare questi attraverso un'infinità di operazioni, di sottrazioni, di innesti e di trapianti, ma soprattutto i loro corrispondenti e fratelli, quelli interni e vivi dentro gli uomini [...].

L'uomo deve riconoscere la propria animalità, tirarla fuori e averla in corrispondenza. L'animale fuori resta soltanto [...] come un esempio malinconico, destinato a perdersi, di ciò che poteva essere una vita più ricca e felice per tutti aperta a grandissime, vitali correnti: o peggio ancora, quell'animale viene asservito, trattenuto, mantenuto più che come un compagno, come un ostaggio, uno schiavo [...].¹⁰³

Il fine a cui tendere è dunque quello di uscire una volta per tutte da una logica di dominio e sopraffazione ormai pervasiva. La presenza e forza di questa logica è però tanto strutturale (e, ricordiamo, l'autore parla alla fine degli anni Settanta del Novecento) che una soluzione non può essere proposta se non nel campo dell'utopia problematica.

Tornando a Pugno, si osserva come – soprattutto prendendo ad esempio il romanzo *Sirene* – il tema postapocalittico si faccia

veicolo di un contenuto esistenziale, a cui giova più l'effetto straniante dello scenario finale (quello che risulta da un mutamento nell'ordine naturale di cui il lettore e la maggior parte degli stessi protagonisti ignorano le cause) che non la critica delle condizioni all'origine della mostruosa alterazione.¹⁰⁴

Come si accennava, anche con la nostra autrice siamo di fronte a un caso in cui gli elementi della tematica ecologica «agiscono come figure e determinano lo sviluppo della trama»¹⁰⁵ attraverso il meccanismo che Scaffai chiama *straniamento*. L'autore ci ricorda

¹⁰³ Paolo Volponi, *Natura ed animale*, intervento citato in Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 216.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 58.

come «ogni vero straniamento porta una rivelazione»¹⁰⁶; questo si associa facilmente alla tematica/forma dell'apocalisse, dato che «apocalisse, un termine evocatore di catastrofi, significa in realtà rivelazione, “annuncio che rende manifeste le cose nascoste”»¹⁰⁷. La rivelazione maggiore che la presenza di una dinamica apocalittica permette, però, è quella che «ognuno è l'“altro” di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione»¹⁰⁸. Nello specifico del testo preso in esame, è questo meccanismo che porta all'incontro nell'*Umwelt* di due specie diverse, generando tra le due una relazione complessa e conflittuale, evocativa delle relazioni sociali umane attuali. Gli esseri umani rimasti si sono imbattuti nelle sirene, che sfruttano «secondo veri e propri cicli di produzione accelerata [...] con tecniche industriali di alimentazione forzata e ottimizzazione chimico-farmacologica»¹⁰⁹. Interessante infine è la possibilità di avvicinare l'epilogo utopico di *Sirene* a quello de *Il pianeta irritabile*: anche in questo caso abbiamo la ricerca di

una *via d'uscita* dall'umano, dalle impasse della sua civiltà, ma anche una sua realizzazione superiore, un superamento, un autoannullamento e una paradossale salvezza.¹¹⁰

In uno scenario postapocalittico di questo tipo non c'è nessuna possibilità di tornare indietro, di recuperare una presunta innocenza precedente alle catastrofi attuate dall'uomo. Non siamo nemmeno di fronte a dei testi in cui la carica tragica viene disinnescata da finali catartici e convenzionalmente consolanti. L'unica possibilità in un mondo che non solo è devastato, ma persevera nell'esprimere una volontà di dominio e sfruttamento sull'altro, è quella di affidare la propria flebile speranza a una creatura non canonicamente umana (il nano o la piccola sirena per tre quarti umana) che forse potrebbe rappresentare un nuovo, autentico, inizio.

¹⁰⁶ Ivi, p. 14.

¹⁰⁷ Ugo Leone, *Il rischio ambientale: la globalizzazione della paura, le apocalissi*, saggio contenuto in Pietro Barcellona, Fabio Ciaramelli, Roberto Fai (a cura di), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, edizioni Dedalo, Bari, 2007, p. 394.

¹⁰⁸ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ Intervento di Federico Francucci riportato in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 294.

¹¹⁰ Intervento di Tiziano Scarpa riportato in Andrea Cortellessa, *op. cit.*, p. 292.

1.3.2 Distopie e immaginario post-apocalittico

Abbiamo osservato come sia possibile trovare in alcuni testi letterari delle dinamiche che permettono di parlare attraverso gli stessi di questioni legate all'ambiente e all'ecologia. In particolare, in conclusione del paragrafo precedente, ci siamo concentrati su una di queste dinamiche, quella che «porta alla rivelazione di un ordine nascosto, [...] un motivo che [...] può estendersi alla dimensione ecologica e diventare anzi oggetto specifico dell'ecologia letteraria»¹¹¹. Ora procederemo allargando lo sguardo sulla tematica dell'apocalisse – anche quando slegata da un'implicazione ecologica – nella contemporaneità, poiché ricostruire la genesi (a partire dalle visioni bibliche) e seguire gli sviluppi di questo archetipo letterario non rientra negli scopi di questo lavoro.

Ci affidiamo dunque, per prima cosa, a Peter Sloterdijk, il quale

sostiene che due sarebbero le date fatidiche del nostro attuale scenario apocalittico: la prima, l'agosto del 1945, con il bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki, segna la data dell'apocalisse fisica; la seconda, il febbraio 1997, con l'annuncio della prima pecora clonata, segna invece l'inizio dell'apocalisse biologica. Con questi due eventi «l'apocalisse dell'uomo è qualcosa di quotidiano» che ci costringe a fare i conti ogni giorno con l'irrompere del mostruoso.¹¹²

A queste due date possiamo aggiungere, proiettandoci ancora più vicini alla nostra quotidianità, quella del crollo delle Torri Gemelle, l'11 settembre 2001. È utile tener presente anche quest'ultima non solo perché rappresenta il momento in cui gli uomini si risvegliano «improvvisamente davanti alla sensazione di essere risucchiati dentro il vortice di una inquietante *storia della fine*»¹¹³ dopo gli anni della leggerezza postmoderna, ma anche perché coincide con la data che ci ha guidati nella periodizzazione gli Anni Zero nella letteratura italiana. Il *senso della fine* che porta a quello che viene definito il «nostro attuale scenario apocalittico»¹¹⁴ sembra pervasivo in questi ultimi anni, anche per

¹¹¹ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 19.

¹¹² Caterina Resta, *La provocazione tecnica e l'umanità dell'umano*, saggio contenuto in Pietro Barcellona, Fabio Ciarraelli, Roberto Fai (a cura di), *op. cit.*, p. 89.

¹¹³ Roberto Fai, *L'infinito crepuscolo del Moderno*, saggio contenuto in Pietro Barcellona, Fabio Ciarraelli, Roberto Fai (a cura di), *op. cit.*, p. 274.

¹¹⁴ Caterina Resta, *op. cit.*, p. 89.

il contesto di società globalizzata. Nell'estratto del saggio che si riporta di seguito, Roberto Fai spiega efficacemente lo sfondo sociale nel quale siamo immersi:

Che ne è della nostra esistenza sempre più iscritta in una condizione di estrema precarietà o di uno stato di contingenza, esposta, come non mai, a un «senso della fine»?

La legge intrinseca della globalizzazione sembra essere rappresentata dal venir meno degli spazi e dei luoghi consueti della politica, mentre il *rischio indeterminato* viene configurandosi come la categoria centrale del presente – il «rischio indeterminato», non come nel Moderno, in cui la protezione dal pericolo era chiaramente determinabile a livello politico e antropologico. Per questa ragione, questo rischio, questa *insorgenza catastrofica* del mondo rimbalza immediatamente sul singolo soggetto [...].

«Terrore e Decadenza sono due degli elementi che più spesso ricorrono nei modelli dell'Apocalisse»; la Decadenza è di solito associata con la speranza di rinnovamento». [...] non vi è dubbio che, allo stato attuale, la sensazione di «decadenza» non sembra accompagnarsi ad alcuna speranza di rinnovamento, mentre solo il *senso della fine* sembra prevalere, e l'Apocalisse – o la «sensibilità apocalittica» – più che un modello ermeneutico-letterario, o una figura retorica, sembra corrispondere a un certo sentire diffuso, a tonalità esistenziali presenti nel tessuto sociale, incarnando l'esperienza generalizzata di un mondo che crolla.¹¹⁵

Ci troviamo dunque in un contesto storico che si caratterizza per uno stato di perenne allerta, globale e condiviso – la speranza di rifuggire in un luogo altro all'interno del nostro mondo non è più praticabile –, per di più in una società in cui la percezione del tempo è lineare e non più ciclica (cosa che rende questa *fine* la *Fine*, estremamente dilatata nel suo compiersi già in atto). La sensazione di questa ansia per un mondo che vive ormai di equilibri alterati ha il suo corrispettivo nelle scritture *della fine*. Anche Laura Pugno, in un'intervista concessa in occasione dell'uscita del suo penultimo romanzo, *La ragazza selvaggia*, mostra di aver ben colto il sentore diffuso:

Gli scrittori sono sensori del proprio tempo, e oggi sembriamo vivere in un'apocalisse a bassa intensità: i segnali del cambiamento climatico, per esempio, che ci giungono da ogni parte. [...] La mia scrittura esprime questa sensibilità.¹¹⁶

¹¹⁵ Roberto Fai, *op. cit.*, pp. 278-279.

¹¹⁶ Nicolò Menniti-Ippolito, "La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà", http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf.

Possiamo vedere come l'autrice ritenga i suoi testi accomunati dal filo rosso della presenza di una «sensibilità della fine», anche quando questa non assume un'importanza tale da determinare la struttura del racconto (come accade invece in *Sirene*, che può essere a pieno titolo inserito nel genere della distopia postapocalittica). Nei testi di Pugno, però, gli eventi catastrofici alle origini dello scenario di crisi del presente della storia non sono mai oggetto di narrazione: ad esempio, in *Sirene* non ci si sofferma a spiegare le cause dell'epidemia di cancro nero che affligge la popolazione, o a ripercorrere le tappe che hanno portato la *yakuza* al potere di Underwater; allo stesso modo ne *La caccia* vi sono solo pochi accenni alle violenze della guerra civile che hanno lasciato la «polvere rossastra» che ora ricopre le strade della città.

Questa scelta di focalizzare lo sguardo sul postapocalittico, oltre a essere funzionale alla creazione di un maggiore effetto straniante e dunque critico, è anche coerente con il fatto che «la soggettività contemporanea ha preso forse atto, per la prima volta, che l'itinerario del Moderno [...] è esposto al *fatto* di una cesura, che è già avvenuta»¹¹⁷. È come se in realtà la percezione diffusa fosse di una catastrofe già consumata, rispetto alla quale dunque non possiamo più nulla, se non aspettare, inermi, il rintocco finale di una campana che ha già battuto quasi tutti i suoi colpi. Pugno però, pur rifuggendo soluzioni catartiche e convenzionali nei suoi romanzi, non rinuncia mai a offrire una speranza, benché la sua proposta contenga in sé sempre qualche aspetto di problematicità.

Per poter comprendere al meglio la speranza/utopia problematica dell'autrice, torniamo per un momento ad allargare lo sguardo sulla letteratura distopica e apocalittica/postapocalittica in termini generali. Abbiamo visto come questa tematica non sia soltanto il riflesso di un sentire comune, ma possieda anche un suo spazio e una sua specificità letteraria. Infatti «la scrittura della crisi finisce per coincidere con una letteratura che guarda al reale da una prospettiva straniante»¹¹⁸ e nella prosa vira verso «forme narrative [...] che] possano esprimere un rapporto critico con la realtà, non in modo diretto e dichiarativo, ma indiretto e allegorico»¹¹⁹. I testi postapocalittici e distopici mettono in scena il timore di un'implosione del «capitalismo trionfante, compiuto e

¹¹⁷ Roberto Fai, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁸ Niccolò Scaffai, *op. cit.*, p. 202.

¹¹⁹ *Ibidem*.

assoluto» che però è «rimasto “solo al mondo”, che nella sua solitudine non può evitare di specchiarsi nell’incubo del proprio crollo»¹²⁰, e smascherano ogni tentativo di illusione e di accantonare il senso di *fine* inquietante. La cifra della radicalità di questo tipo di rappresentazione ce la fornisce la stessa parola *distopia*, il cui «prefisso “dis”, per via della sua complessa origine, non indica soltanto sottrazione e negazione, ma anche alterazione e spostamento, intensificazione maligna»¹²¹.

Seguendo l’impostazione del testo di Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, individuiamo per prima cosa alcune caratteristiche che ci permettono di riconoscere alcune scritture come *della catastrofe*. La prima è la presenza della figura di un *outsider*, un personaggio cioè che sia in qualche modo in contraddizione rispetto al mondo distopico nel quale si trova immerso, così che «ne porta alla luce l’aspetto aberrante»¹²². Il secondo aspetto è il carattere «intrinsecamente ottimistico»¹²³ di tali narrazioni: nonostante questa affermazione sia controintuitiva, il solo fatto che vi sia un racconto di distopia implica che si riconosca anche in uno scenario nero qualcosa che vale la pena di raccontare. Si riscontra poi una distanza rispetto al mondo presente che può essere di natura temporale o fisica (o di entrambe contemporaneamente) e la presenza di due grandi filoni, quello totalitario e quello catastrofico; quest’ultimo è frequentato soprattutto nella letteratura dalla fine del Novecento ad oggi, e comprende anche le catastrofi di tipo ecologico. Infine, le scritture della catastrofe si caratterizzano per la difficoltà intrinseca di delimitarne i confini, sia rispetto agli altri generi letterari, che al loro interno: «è difficile dire cosa sia decisivo, se la trama (il *plot*) oppure il mondo possibile che viene proposto»¹²⁴.

È interessante riportare anche le domande che Muzzioli propone per interrogarsi fruttuosamente in presenza di un testo distopico:

– fino a che punto una distopia è *rigorosa*, ossia rigorosamente distopica? Non si riserva forse delle scappatoie o, magari alla fine, dissolve l’incubo in un recupero di speranza? Di che tipo sono le eventuali vie d’uscita o in che modo resta in sospeso il finale? [...]
-quanto la distopia è rivolta all’indietro, a rimpiangere il passato e assume quindi una valenza “conservatrice”?

¹²⁰ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007, p. 12.

¹²¹ *Ivi*, p. 21.

¹²² *Ivi*, p. 23.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

- [...] quanto invece la distopia è dotata di straniamento? [...] quanto la distopia è capace di uscire da se stessa? Di porre sotto critica il suo stesso tentativo di denuncia e a essere quindi autocritica? [...]
- [...] Quanto il testo distopico indovina i punti stringenti dello sviluppo in corso? Non solo quale capacità di previsione possiede [...], ma soprattutto quale polemica innesca e con quanta energia *antagonista*?¹²⁵

Questa serie di interrogativi ci permette non solo di riconoscere in un testo la presenza della distopia, ma anche di valutarne il tasso e soprattutto il grado di consapevolezza critica di cui il testo si fa portatore: questi ultimi aspetti – e non l'appartenenza o meno ad un genere narrativo – consentono di operare una distinzione tra un romanzo di qualità e uno di semplice consumo (oltre che, chiaramente, la qualità dello stile dell'autrice o autore). Quello che abbiamo chiamato consapevolezza critica si può tradurre, a livello testuale, in ciò che Muzzioli definisce *problematicità*, la cui resa differente permette di diversificare ulteriormente le distopie in:

- *distopia ambigua*, che si rende problematica «rimanendo nei parametri della finzione e intrecciando distopia e utopia»¹²⁶
- *distopia allegorica*, che si rende problematica «mostrando esplicitamente che la storia della catastrofe è allegorica e ha un altro significato al di fuori di qualsiasi verosimiglianza»¹²⁷.

Per completezza, riportiamo infine anche la distinzione tra *distopia seria* e *distopia umoristica*: la prima ha un nucleo tragico (possiamo ricordare ad esempio il classico *1984* di George Orwell), la seconda invece implica una visione antiantropocentrica, in cui la scomparsa del genere umano è vissuta come una liberazione da lungo tempo attesa.

Esplicitato l'apparato teorico da tenere presente come guida nelle nostre analisi, riprendiamo ora brevemente e come esempio il testo di Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, nel quale avevamo già individuato la presenza del postapocalittico, parlando della sua valenza ecologica. Innanzitutto, l'ambientazione è caratterizzata da una distanza temporale rispetto al presente, poiché l'azione si svolge nel 2293. Per quanto riguarda lo spazio, il paesaggio sarebbe quello marchigiano, familiare all'autore, ma risulta lontano per la sua quasi totale irriconoscibilità, dovuta alle catastrofi che si sono consumate negli anni. A questa alterazione paesaggistica corrisponde una scrittura «in stato di

¹²⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

¹²⁶ *Ivi*, p. 30.

¹²⁷ *Ibidem*.

alterazione»¹²⁸, funzionale alla resa di un panorama morente e alieno. La distopia di Volponi quindi è dotata di uno straniamento che viene potenziato da uno stile marcato, con delle scelte linguistiche forti, un'attenzione privilegiata ai sensi (in mancanza di altre coordinate per orientarsi in questo nuovo mondo), e tratti onirici e allucinati nelle descrizioni. L'effetto è dato anche dalla presenza del nano, l'unico essere umano al quale il lettore può ancorarsi durante la lettura per attivare un'identificazione. Questo personaggio però, oltre a non essere già in origine «canonicamente» umano, nel romanzo compie un percorso di animalizzazione: l'identificazione con lui finisce quindi inevitabilmente per stimolare una postura straniante, uno sguardo su di sé dall'esterno. Inoltre, proprio la tensione verso la decostruzione della propria umanità di Mamerte, il nano, ci conferma che siamo di fronte a una distopia non regressiva, anzi, anche il rigetto di ogni tipo di nostalgia verso la specie umana ormai perduta fa parte della sua progressiva educazione. Questa distopia «del genere “cronache del dopobomba” [... che] porta alle estreme conseguenze la “spada di damocle” del conflitto nucleare degli anni della Guerra Fredda»¹²⁹ è quindi assolutamente *problematica*, e ce lo conferma anche il finale. Più che di distopia problematica però, per l'epilogo di questo romanzo sarebbe meglio parlare di *utopia problematica*: lo abbiamo visto anche nel paragrafo precedente, notando come ci sia la una proposta di restaurazione di un'umanità autentica.

Il concetto di *utopia problematica* non è nuovo, nella letteratura mondiale. Infatti, già

nel dibattito critico sviluppatosi negli Stati Uniti, sono emerse le formule della distopia dotata di speranza (“hopeful dystopia”) e della “distopia critica”, che recupererebbe soprattutto i temi del pacifismo e della difesa dell'ambiente cari al movimento no global.¹³⁰

Si va accentuando dunque negli ultimi anni quella che abbiamo chiamato *distopia ambigua*, la quale presenta un intreccio con l'utopia anche in virtù di quello che si diceva riguardo al carattere segretamente ottimistico di questo tipo di rappresentazioni, all'apparenza del tutto negative. Nel caso di Volponi la speranza aperta dal finale però può essere ulteriormente problematizzata, perché il suggerimento di una possibile

¹²⁸ *Ivi*, p. 185.

¹²⁹ *Ivi*, p. 193.

¹³⁰ *Ivi*, p. 148.

continuazione della vita si pone oltre l'umano convenzionalmente detto (e non è nemmeno certa):

il viaggio nel mare di cenere verso il regno sulle montagne è, appunto, un viaggio purgatorio, fatto della progressiva spoliatura della «pelle umana». Il testo si avvale di questo cammino. Il suo termine avviene all'improvviso, durante la sosta presso «un deserto di sassi». *La fine, insomma, per usare anche noi un termine dantesco, si situa nell'asprezza di un terreno «petroso».*¹³¹

Arrivati a questo punto possiamo servirci, quindi, dei concetti di *distopia ambigua* e di *utopia problematica* in riferimento a Laura Pugno. Leggiamo prima di tutto le sue parole a riguardo:

Alla fine si apre sempre una possibilità esistenziale, la scelta di un'azione umana, un tentativo di cambiare le cose e le persone e, attraverso queste, il mondo. Io credo profondamente nella possibilità di «fare qualcosa», anche se gli esiti forse non sono destinati a durare. Di solito i miei romanzi si chiudono su una nuova speranza, per quanto piccola, che non è la speranza delle fiabe ma quella che è alla nostra portata, e che possiamo afferrare, nei mondi reali, che siano il nostro mondo o mondi fantastici che ne costruiscono gli alter ego e ci permettono di leggere il mondo, per differenza, con più chiarezza.¹³²

In primo luogo, vediamo ritornare alcuni elementi, come la necessità di un rapporto di responsabilità etica nei confronti del presente e la scelta, per attuarlo, di passare attraverso la creazione di storie per mettere in risalto aspetti che in una semplice narrazione cronachistica altrimenti non si noterebbero.

Il passaggio che ci interessa maggiormente ora è quello che nomina la speranza, la possibilità esistenziale che secondo Pugno si apre alla fine dei suoi romanzi. Certamente la conclusione dei suoi testi prelude sempre a una possibile alba, a una rinascita. Questa, però, innanzitutto è problematica per la sua incertezza: in *Sirene* Pugno ci congeda con «la mente di Mia era tabula rasa»; questa condizione potrebbe essere perfetto presagio di un nuovo inizio, ma non è dato per certo. Anche ne *La ragazza selvaggia*, che si conclude con il ritorno di Dasha nel bosco, gli sviluppi futuri sono assai

¹³¹ Il corsivo è mio. *Ivi*, p. 195.

¹³² Nicolò Menniti-Ippolito, "La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà", http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf.

incerti. In secondo luogo, non si tratta mai di una salvezza per la specie umana: la salvezza potenziale riguarda sempre un qualche tipo di sconfitta dell'umano, un suo superamento, o addirittura il suo totale autoannullamento. La protagonista di *Quando verrai*, Eva, «come nome le comanda, è l'inizio di una nuova umanità: una mutante insomma»¹³³, e comunque il testo si concluderà con il presagio anche della sua di morte.

Pugno, dunque, programmaticamente offre una speranza nei suoi romanzi, volta a stimolare un cambiamento nella mente e nelle pratiche dei suoi lettori. Le sue proposte però non sono piane e catartiche, giocano sempre sulla volontà di lasciare una sensazione *perturbante* che spinga a interrogarsi e portare alla luce il *senso della fine* che permea la nostra società ma di fronte al quale, di solito, cerchiamo di chiudere gli occhi.

1.3.3 Il paradigma post-umano

Nel paragrafo precedente abbiamo accennato a possibili barlumi di speranza presenti in Laura Pugno legati a una visione *problematica* dell'*utopia* in presenza di una situazione di partenza postapocalittica, o – se l'ambientazione è nel presente – di angosciata desolazione. Come dicevamo, le possibilità di sopravvivenza si mostrano sempre nelle forme di un qualche tipo di superamento dell'umano, di una sua ibridazione.

Il paradigma teorico di riferimento che sottende a questo tipo di visione è quello del post-human e si rifà a una nuova cornice di pensiero elaborata dalla filosofia occidentale negli ultimi decenni. Infatti

il termine «posthumanist» è stato per la prima volta utilizzato da Ihab Hassan, in un saggio del 1977, per caratterizzare una fase di mutamento culturale e filosofico connesso alla crisi dell'umanesimo occidentale e allo svilupparsi di una nuova cornice non-antropocentrica di pensiero, detta post-umanista.

Il post-umanesimo muove nella direzione di una messa in discussione dei confini tradizionalmente stabiliti fra umano e non umano, nonché di molte delle principali dicotomie presenti nella storia del pensiero occidentale, *in primis* quella fra natura e cultura. Esso promuove in tal senso un decentramento dell'umano, favorendo l'emersione di una prospettiva dialogica e inclusiva delle alterità, che si discosta da quella

¹³³ Intervento di Andrea Cortellessa, riportato in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 295.

disgiuntiva, separativa, oppositiva propria dell'antropocentrismo umanista.¹³⁴

Il mutamento di paradigma che ha portato il superamento dell'antropocentrismo umanista si colloca a partire dalla metà del Novecento, provocato da varie concause tra le quali spiccano l'accelerazione dello sviluppo tecnologico – e dei conseguenti processi di contaminazione – e la nuova responsabilità assunta dalla società civile nei confronti dell'ambiente e del mondo animale (con la nascita, ad esempio, di numerosi movimenti attivisti). Si è sentita la necessità, in primo luogo, di un ripensamento del presunto antropocentrismo ontologico, cioè di una concezione di impermeabilità alle contaminazioni esterne e superiorità della specie umana rispetto ad altri enti. Al contrario,

nella visione postumanista l'umano non è più pertanto l'emanazione o l'espressione dell'uomo bensì il risultato dell'ibridazione dell'uomo con le alterità non umane; ciò significa che l'umano esorbita le caratteristiche dell'uomo o, in altri termini, che non è possibile spiegare la dimensione umana nei suoi predicati facendo una ricognizione semplicemente sull'uomo, vale a dire pretendendo di estrarre la qualità dell'umano dai caratteri dell'uomo.¹³⁵

In sintonia con la concezione che osservavamo in precedenza nel caso letterario di Paolo Volponi, il paradigma post-umano non intende rigettare completamente l'uomo, orientandosi verso un sentimento di antiumanesimo che esalti l'animalità, ma si prefigge di superare in toto il dualismo uomo-animale, comprendendo l'illusorietà dell'autosufficienza del primo rispetto al secondo e l'insostenibilità di una posizione di totale immunità alle contaminazioni nell'identità umana. La vera soggettività dell'uomo si riconoscerebbe nella sua apertura, nel suo essere «sistema ibrido che ha valore in quanto dinamico e sempre in uno stato di non equilibrio»¹³⁶. In quest'ottica, non si tratta tanto di compiere dei percorsi ibridativi orientati alla creazione di un nuovo sistema uomo, quanto di rendersi conto che l'umano è sempre stato un *sistema ibrido*, e soprattutto di accettare

¹³⁴ Matteo Andreozzi, *Dall'antispecismo al post-umanesimo: verso un paradigma morale non-antropocentrico*, saggio contenuto in Bruno Accarino, *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*, Mimesis, Milano, 2015, p. 55.

¹³⁵ Roberto Marchesini, *Ruolo delle alterità nella definizione dei predicati umani*, saggio contenuto in Pietro Barcellona, Fabio Ciaramelli, Roberto Fai, *op. cit.*, p.54.

¹³⁶ *Ivi*, p. 43.

questa sua natura dinamica, nella quale si apre la possibilità di sviluppare tutte le potenzialità vitali altrimenti bloccate, inesprese.

La nuova stagione post-umana non prevede, dunque, l'inaugurazione di un nuovo corso storico, quanto una nuova consapevolezza attraverso la quale il «farsi animale» non venga più interpretato in termini regressivi, ma di rivoluzionario potenziamento esistenziale. A questo punto è importante sottolineare brevemente anche il fatto che l'ibridazione non necessariamente debba avvenire con alterità animali, ma possa essere compiuta con gli stessi risultati e significati di partenza con alterità tecnologiche. Infatti, in entrambi i casi, quello che conta è la presenza di entità differenti che entrando in relazione con l'umano ne operano una sostanziale modificazione, o meglio contribuiscono a costruire per lui un corpo che «accoglie l'alterità ed è agito dal complesso relazionale che si viene a costruire tra il Sé e il mondo»¹³⁷. Il nostro post-uomo, dunque, non ha un'identità che straborda i confini, anzi i limiti della sua pelle si aprono per accogliere dentro di sé, in un corpo-teatro, le contaminazioni dell'esterno.

Il discorso sulla contaminazione presuppone un superamento del concetto di purezza originale dell'umano, di quello che abbiamo nominato «dualismo uomo-animale», che tanti danni ha fatto nel corso della storia (basti pensare solo alle idee di eugenetica e i genocidi del Novecento). Tale opposizione binaria è l'origine, secondo Donna Haraway – filosofa e docente statunitense – di ogni rifiuto della diversità.

Alla luce dell'importanza in Laura Pugno delle figure femminili, spesso portatrici di un elemento mutante, di contaminazione, risulta particolarmente interessante soffermarsi sulla teoria cyborg di Haraway, la quale legge il post-umano a partire da un orizzonte femminista. L'autrice sostiene che all'origine delle logiche di dominio e sottomissione delle donne si troverebbero i dualismi, soprattutto quello uomo-animale. Quest'ultimo, infatti, presuppone una purezza e un'autonomia del primo rispetto al secondo, il quale conferma con la sua sottomissione la legittimità del dominio dell'uomo e gli permette, per analogia, di attuare tutta una serie successiva di dominazioni sulle alterità considerate deboli rispetto a lui. L'ibridazione invece è un meccanismo che andrebbe a distruggere la dinamica appena descritta confondendo i dualismi; la moderna tecnologia, ad esempio, rende «not clear what is mind and who is made in the relation between human and

¹³⁷ Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 524.

machine»¹³⁸. La proposta di Haraway, preso atto dello statuto ibrido di tutti gli esseri umani nella contemporaneità, vuole esaltare il piacere ibridativo, far vivere la condizione di cyborg in modo cosciente e spingere verso una contaminazione consapevole. Le donne soprattutto possono trarne vantaggi, nonostante si trovino nella condizione di non aver scelto in origine di essere cyborg essendo, per la studiosa, questo uno dei prodotti del militarismo e del capitalismo patriarcale. A suo parere, la storia che inizia con il ritorno ad un'innocenza originaria è sempre problematica per la donna perché

these plots are ruled by a reproductive politics – rebirth without flaw, perfection, abstraction. In this plot women are imagined either better or worse off, but all agree they have less selfhood, weaker individuation, more fusion to the oral, to Mother, less at stake in masculine autonomy.¹³⁹

L'identità cyborg invece è costitutivamente impura, non ha nessuna innocenza originaria a cui tornare – anche solo attraverso un pensiero nostalgico – e libera la donna dalla necessità di identificarsi con la funzione materna o con qualsiasi altra forma di identità radicale. Questa visione per la donna «hints at the possibility of world survival, [...] because of her ability to live on the boundaries»¹⁴⁰, sottolinea dunque l'importanza di saper stare nei *confini*, altro elemento che si ritrova tra le ossessioni di Laura Pugno e che la avvicina a questo tipo di proposta femminista. Il post-umano cyborg nasce da una ferita, si genera senza seguire una riproduzione sessuale canonica, ma da una mutilazione che necessita di essere ricostruita e apre la speranza più concreta per un mondo migliore: per Haraway, il sogno utopico è quello di un mondo mostruoso e senza il genere. Il post-umano quindi rivaluta e rende desiderabile la condizione del mutante, dell'essere che presenta una deformità.

In conclusione, è interessante osservare l'interpretazione che Marchesini propone sulle culture giovanili e sulle attuali forme di modificazione corporale. Anche in questo caso, infatti, quello che in epoche precedenti poteva essere visto come mostruoso e/o deforme non ha cambiato di aspetto, ma ha assunto un significato ulteriore e dalle grandi potenzialità. In presenza di una spinta sempre maggiore all'omologazione culturale, le

¹³⁸ Donna Haraway, *A cyborg manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*, in David Bell, Barbara M. Kennedy, *The Cybercultures Reader*, Routledge, London, 2000, p. 313.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 312.

pratiche di scarnificazione, i tatuaggi, i piercing sarebbero un tentativo di affermare un'identità mutante. Non sarebbe, secondo lo studioso, «pertanto indice di un ritorno al tribalismo, come qualche autore ha voluto interpretare, bensì lo sviluppo di un sottobosco carico di potenzialità espressive all'interno del quale transitare orizzontalmente»¹⁴¹. Nonostante sia in disaccordo, si ritiene interessante proporre anche l'interpretazione che fornisce al fenomeno Arianna Dagnino, secondo la quale è come se

i giovani [...] esprimessero l'esigenza, sempre meno sotterranea, di costruirsi una fase preparatoria, di transizione tra l'adesso e il dopo. Una sorta di rito di iniziazione postmoderno, neomade, che segni il passaggio verso un nuovo stadio evolutivo.¹⁴²

La visione della studiosa sembra più utile, in realtà, di quella di Marchesini per comprendere se non il fenomeno, perlomeno l'interpretazione che Laura Pugno ha di queste dinamiche. Infatti, nei suoi testi, anche la modificazione corporale è presente, soprattutto nella forma di tatuaggi che ricoprono il corpo (ricordiamo ad esempio Sadako, la moglie del protagonista di *Sirene*). È parimenti presente nei romanzi di Pugno, però, la dimensione rituale, che assume a volte anche le forme della ripetizione ossessiva del gesto. Sembra quindi possibile abbracciare la teoria del nuovo rito di iniziazione postmoderno, seppure questo si mantenga aperto all'alterità e alla profanazione.

¹⁴¹ Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, op. cit., pp. 194-195.

¹⁴² Citazione tratta da Roberto Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, op. cit., p. 193.

LAURA PUGNO

2.1 L'autrice e i testi in prosa

Definiti il contesto letterario, la metodologia utilizzata in questo elaborato e i modelli teorici di riferimento, passeremo qui a parlare di Laura Pugno, fornendone per prima cosa una biografia.

Laura Pugno nasce a Roma il 30 aprile 1970. Il primo amore letterario dell'autrice è la poesia: inizia a scrivere fin da bambina, in alcune interviste dichiara di aver composto la prima poesia «ingenua» già a sette anni. Pubblica molto presto, infatti già nel 1988, all'età di 18, conosce Giulio Mozzi (scrittore, curatore e scopritore di nuovi talenti) grazie a un testo contenente alcuni suoi primi componimenti in versi da lui trovato in una libreria di Roma. Con lo scrittore inizierà un sodalizio intellettuale, ma anche un'amicizia, decennale.

Dopo aver frequentato il liceo classico, si laurea nel 1992 presso l'Università LUISS/Guido Carli di Roma in Scienze Politiche, con indirizzo Relazioni Internazionali. Nel frattempo, non abbandona la scrittura in versi, che la accompagnerà in veste esclusiva fino alle soglie dei trent'anni e inizia a partecipare al L.A.R.P (Laboratorio Aperto di Ricerca Poetica), un laboratorio di ricerca e discussione poetica fondato da Vincenzo Ostuni che vedrà tra i partecipanti molti giovani che poi si affermeranno nel panorama letterario italiano degli anni successivi. Si forma anche all'estero: nel 1990 è una delle prime studentesse italiane a prendere parte al neonato progetto Erasmus; viaggerà poi in diversi paesi per motivi culturali e di studio, prendendo nel 1993 un Master of Studies in European Literature presso la University of Oxford, Wadham College. Pugno si laureerà poi anche in Lettere e Filosofia, a indirizzo Letteratura contemporanea, con Biancamaria Frabotta nel 1995 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

Negli anni si occuperà della traduzione di una decina di romanzi, principalmente dall'Inglese e dal Francese, collaborerà con varie riviste e con il mondo cinematografico, scrivendo anche sceneggiature: proprio a quest'ultima attività Pugno fa risalire la genesi della sua scrittura in prosa. A tal proposito si segnala che nel 2005 ha vinto il Premio

Scrivere Cinema dell'Autumn Film Festival di Verona e nel 2007 è stata selezionata per il 29esimo workshop internazionale di sceneggiatura del Programma Media dell'Unione Europea Equinoxe To Be Continued. Dopo qualche collaborazione anche come docente a contratto presso "La Sapienza", vince due concorsi, il primo nel 2003 come funzionario che si occupa della promozione culturale, il secondo come dirigente sempre nello stesso ambito. Questi concorsi la porteranno a svolgere a Madrid la professione di addetta dell'Istituto italiano di cultura della città dal 2008 al 2012, e successivamente dal 2015 (dopo un periodo a Roma) a dirigere lo stesso istituto, lavoro che svolge tutt'ora.

Per quanto riguarda l'attività poetica, l'autrice ha all'attivo alcune raccolte: *Tennis* (Nuova Editrice Magenta 2002), un libro-conversazione con Giulio Mozzi che rappresenta il suo esordio ufficiale e raccoglie testi scritti dal 1993 al 1999, il poemetto *Il colore oro* (Le Lettere 2007), *DNAct. Tre atti unici per il teatro e un poemetto* (Zona 2008) la plaquette *Gilgames'* (Transeuropa, 2009), *La mente paesaggio* (Perrone 2010), *Nàcar* (Hueriga & Fierro 2016) e *Bianco* (Nottetempo 2016). L'autrice è presente in varie antologie di poesia, tra le quali (leggiamo dal sito personale di Laura Pugno): *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, (Einaudi 2012), *Poeti degli Anni Zero*, a cura di Vincenzo Ostuni, (Ponte Sisto 2011), il *Decimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Marcos y Marcos (2010). Grazie alle sue poesie (e all'attività in prosa) l'autrice ha partecipato a numerosi festival letterari, sia in Italia che all'estero e cura, insieme ad Andrea Cortellessa e Maria Grazia Calandrone, la collana di poesia *I domani* per l'editore Nino Aragno.

Laura Pugno è presente anche in varie antologie in prosa, di cui si ricordano *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo (minimum fax 2004), *La storia siamo noi. Quindici scrittori raccontano l'Italia dal 1948 ad oggi*, a cura di Mattia Carratello (Neri Pozza 2008) e *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* a cura di Andrea Cortellessa (L'orma 2014).

Dato che si è scelto di concentrare l'analisi sulla sola Laura Pugno, per poterne evidenziare meglio le peculiarità rispetto al panorama contemporaneo di scritture più orientate verso la *non fiction*, non si è voluta escludere dall'analisi nessuna delle opere di narrativa pubblicate dall'autrice fino a questo momento. Prima di procedere dunque ad un commento stilistico-formale e all'analisi organizzata secondo alcune tematiche

riscontrabili trasversalmente nella produzione in prosa di Pugno, viene proposta una breve presentazione di ognuno dei romanzi presi nella loro integrità.

Sleepwalking. Tredici racconti visionari.

Si tratta dell'esordio narrativo di Laura Pugno, pubblicato da Sironi nel 2002. Questi tredici racconti, che spesso «hanno respiro di romanzi, a cui però sia stato lasciato uno scheletro di intreccio, e una conclusione sfumata»¹⁴³, e presentano già la qualità *perturbante* che caratterizza la prosa dell'autrice andando a

occupare cioè una sottilissima striscia liminale tra la veglia e il sonno, tra il sogno e la memoria, tra l'orizzontalità del suo presente (quasi che tutto stesse accadendo 'adesso') e l'orizzonte remotissimo, (ma in atto) di un delirio compatto, quasi minerale (che disloca dunque, in un punto stranamente allontanato, tutto ciò che, nel frusciare del silenzio, accade); ossia la cerniera, linea cicatriziale di confine, che incrina la compattezza microustionata del quotidiano inteso non come un pacificante continuum, ma come una inquieta microfisica di slittamenti e di eccezioni.¹⁴⁴

I personaggi si muovono sempre in uno sfondo realistico, anche se spesso solo abbozzato (come il condominio di Maria, in *pulizie*, o la città di Aviano dove si incontrano Marco e Sun-ja in *le ombre*). Si tratta però – come leggiamo nel risvolto del libro – di videoclip ipnotici, pezzi strappati al presente e ripresi da una videocamera ad alta definizione la quale riesce a catturare anche il rumore di fondo che perturba il reale, le «tracce di un sogno, di una forza sottostante e tutta umana che non si arrende alla deriva dei sentimenti e che pare affondare le radici nel luogo in cui le ragioni sono sciolte da ogni Ragione»¹⁴⁵. Come ci avverte anche il titolo, *Sleepwalking* (sonnambulismo), le vicende sono sospese in uno spazio che è al confine tra sonno e veglia. In tutti i brani permane la sensazione di non saper distinguere tra sogno e realtà, con elementi del primo che irrompono, senza essere preannunciati e senza spiegazioni, a incrinare il reale. Il rapporto stesso dei

¹⁴³ Marco Giovenale, *Le visioni high-tech di Laura Pugno*, http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=164&ID_libro=88-518-0006-5&ID_collana=X.

¹⁴⁴ Tommaso Ottonieri, *Camminare attraverso il sonno*, http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=78&ID_libro=978-88-518-0006-2.

¹⁴⁵ Recensione a *Sleepwalking* di Martino Baldi, <https://vibrisse.wordpress.com/2009/06/07/otto-anni-non-sono-pochi-10/#more-2600>.

personaggi con il mondo non è mai diretto, ma per potersi dare viene continuamente mediato da ossessioni, riti e sogni-memoria tanto densi da risultare quasi palpabili, deformazioni. La co-protagonista di *take away*, ad esempio, una giovane ragazza dai tratti orientali che sembra avere dei misteriosi poteri di guarigione – il cui utilizzo le prosciuga le forze lasciandola inerme e incapace anche dello sforzo di parlare – comunica con il mondo o attraverso i suoi due custodi (una coinquilina, forse ex paziente, e il patrigno), oppure tramite i gesti lenti con cui mangia. Sahe, questo il suo nome, si relaziona con le persone a lei più vicine tramite il corpo, con il piacere sessuale (il patrigno insegnerà a Iacopo come rapportarsi con lei) e soprattutto grazie a una cintura di segni che si è fatta tatuare sopra l'ombelico.

Mattias invece, il restauratore di mobili antichi di *ghiaccio*, intreccia i ricordi con il suo lavoro. Per liberarsi di una parte delle sue memorie sente infatti il bisogno di inserire in quello che restaura dei piccoli frammenti di materiali suoi. Ha la necessità di servirsi anche di un altro filtro tra sé e la realtà che lo circonda: Mattias ha una videocamera, regalatagli da una ragazza, con la quale riprende principalmente le persone e per lui «è come se il tatto si fondesse alla vista e insieme lui vedesse e toccasse attraverso la videocamera la persona ripresa, in un modo molto più completo»¹⁴⁶.

In tutti i racconti ci troviamo dunque di fronte a una dimensione rituale fortemente legata alla corporeità, che si esplica nel sonnambulismo e che ha sempre a che fare con l'azione del ricordare (e simmetricamente del dimenticare).

Sirene

Primo romanzo dell'autrice, edito da Einaudi nel 2007 e ripubblicato da Marsilio nel 2017. Finalista al premio Bergamo, ha vinto il Premio Libro del Mare nel 2008 e il Premio Dedalus nel 2009. Nonostante in tutti i testi di Pugno ci siano, in qualche forma, richiami al postapocalittico, questo è l'unico in cui l'elemento distopico ha un'importanza strutturale tale da costituirne il genere. Seguendo la classificazione proposta da Muzzio li ritroviamo al suo interno in primo luogo la figura dell'*outsider*, che può essere riconosciuto sia nel protagonista Samuel (benché nella sua ribellione all'ordine costituito dalla yakuza non sia in grado di mettere in discussione il pregiudizio androcentrico che

¹⁴⁶ Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Sironi, Milano, 2002, p. 43.

lo fonda), che, in maniera più compiuta, nella sirena Mia. Come avevamo già avuto modo di sottolineare in precedenza, la narrazione mantiene una volontà di agire nel mondo del quotidiano e di offrire una risposta – per quanto possibile – di speranza e rinascita nel finale: posse per questo motivo un carattere problematico ma ottimistico. Troviamo riscontro, tra gli elementi proposti dallo studioso, anche della difficoltà di delimitare con assoluta certezza i confini, in quanto la miscela di trama e ambientazione proposta faticano a farsi sciogliere e a lasciar individuare quale dei due sia decisivo. Infine, *Sirene* si può inserire nel filone dominante del secondo Novecento, quello della catastrofe causata principalmente da un disastro ecologico di qualche natura, ma contiene in sé anche degli elementi riferibili all'indirizzo totalitario.

Il romanzo fa pensare a dei modelli ispirativi di origine nordamericana e soprattutto giapponese, in quanto – l'autrice lo dichiara in nota a *Sirene* – lo spunto per la scrittura le deriva dalla lettura della *Saga della Sirena* di Rumiko Takahaschi (in cui la carne delle sirene al contempo è velenosa e può donare l'immortalità). L'ispirazione del fumetto agisce, più a livello formale che a quello della trama, determinando un'importanza rilevante dei dettagli visivi, elemento che ci conferma la tendenza di Pugno di richiamarsi ad altri sensi nella sua narrazione, poiché avevamo già visto che i pezzi di *Sleepwalking* si presentano come delle istantanee.

Il romanzo è ambientato a Underwater, una città immaginaria geograficamente collocata in Giappone (il riferimento tuttavia non è esplicito) e governata dalla yakuza, la mafia giapponese, che esercita un potere e un controllo pervasivo nella società divisa in coloro che sono legati al governo, vivono sott'acqua e godono di tutti i diritti (compreso quello di infrangere le leggi impuniti), e coloro che sono costretti a sopravvivere in superficie. In questo scenario postapocalittico, infatti, la luce del sole è diventata un'agente patogeno che provoca il cancro nero, una malattia fatale – più simile a una peste per la sua capacità di diffondersi per contagio – caratterizzata da un deperimento della pelle fino al suo sfaldarsi per essere sostituita dal derma bianco, una cute morbida, rigenerata e infantile preludio non di una rigenerazione ma della fine imminente. Anche Samuel si ammalerà, dopo aver dovuto convivere con il dolore della perdita, a causa della stessa epidemia, dell'amata compagna Sadako, una giovane giapponese figlia illegittima di uno dei vertici della yakuza e, dopo aver subito numerose violenze, regalatagli da loro.

Samuel, inizialmente addestrato per essere un quadro a servizio del governo e in un secondo momento scartato, lavora come sorvegliante degli impianti di allevamento delle sirene. La nuova specie era stata scoperta quando lui era un bambino, dopo una misteriosa moria che le aveva portate a riversarsi nelle spiagge per morire. È con una di queste, una mezzalbina che gli ricorda maggiormente una donna umana (e quindi anche la compagna scomparsa) che Samuel decide di accoppiarsi, immergendosi in una delle vasche dove si trovano tutti gli esemplari pronti per la monta, stimolata per permettere di creare sempre più esemplari femminili che poi, dopo il macello, possano essere consumati nelle tavole per le loro carni prelibate. La sua pericolosa azione – le femmine di sirena sono solite divorare i maschi (così diversi da suscitare il dubbio della loro appartenenza alla stessa specie e dalle carni velenose) dopo l'amplesso, tanto che nei bordelli dove vengono inviati gli esemplari dall'aspetto più piacevole e sterili, questi sono solitamente narcotizzati – comporta una straordinaria gravidanza che porta alla nascita di Mia, una piccola sirena mezzoumana. Qualche mese dopo, raggiunta la maturazione sessuale di Mia e quindi il momento della monta e del successivo invio al macello, Samuel decide di liberare la sirena e portarla in un luogo sicuro, dove inizia il suo tentativo di istruirla a parlare. Tradito dal collega Ken'nosuke e poi successivamente liberato dallo stesso – mossa ambigua probabilmente voluta dalla yakuza che, si scopre, sapeva fin dall'inizio dell'ibridazione intraspecie compiutasi nelle sue vasche ed era interessata alle potenzialità di questo incrocio – il protagonista torna da Mia. Dopo che la figlia ha pronunciato, a fatica, la sua prima parola (riesce a sillabare il nome di Samuel) il rapporto di protezione dell'umano padre nei confronti della mezzoumana si trasforma in violenza; Samuel verrà ritrovato dalla yakuza ancora incastrato nel corpo di Mia, bloccato dalle forti membra della sirena (la vagina di queste si apre facilmente solo durante il periodo di estro, quindi il momento fertile) e sanguinante per i suoi morsi. A quel punto i due vengono portati di nuovo alle vasche, dove il protagonista, morente e sempre meno lucido a causa del cancro nero, viene torturato per cercare di indurre la parola alla figlia. Alla fine, riusciranno a sentir pronunciare «Samuel», con uno sforzo enorme, prima che Mia, stringendo forte a sé il corpo del padre, scappi dalla vasca verso le profondità dell'oceano. Qui si nutrirà del corpo di Samuel, affogato nella fuga, e darà alla luce una figlia umana per tre quarti. Il romanzo si conclude con la premonizione della fine di Underwater, «le acque dell'oceano

sarebbero tornate selvagge»¹⁴⁷ e con Mia, dalla cui mente «tabula rasa»¹⁴⁸, quando è stanca e sola, risale il ricordo del verso «Samuel».

Questo testo, secondo il parere di tutti i critici che lo hanno recensito, è non solo il più riuscito di Laura Pugno, ma anche «uno degli esperimenti più felici nella narrativa italiana recente»¹⁴⁹, e presenta numerosissimi spunti di analisi. In primo luogo, lo stile è di notevole interesse e contribuisce in maniera rilevante all'effetto disturbante che rimane impresso sulla mente e sulla pelle del lettore quando conclude il romanzo (ne parleremo più approfonditamente nel capitolo dedicato agli aspetti formali di Laura Pugno). Le tematiche presenti sono poi molteplici e molte richiamano al *perturbante* che è appunto il filo rosso che lega tutta la produzione di Pugno. Abbiamo la presenza di un potere distopico, che controlla ogni aspetto delle esistenze dei suoi cittadini decidendo delle loro vite come fossero delle pedine, e dei tentativi di resistenza ad esso. Riprendendo la schematizzazione che Orlando propone nel testo *Per una teoria freudiana della letteratura* potremmo già individuare in questa dinamica un ritorno del represso «autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento)»¹⁵⁰. Questa tipologia si ha quando in un romanzo ci si trova di fronte a comportamenti propugnati da alcuni personaggi e autorizzati se si segue un codice di comportamento previsto nella narrazione, ma non da tutti quelli vigenti. In questo caso ad esempio lo sfruttamento delle sirene come carne da macello e da sesso è metafora del potere pervasivo sui corpi, anche non umani, che la yakuza esprime senza porsi limitazioni o problemi nel farlo. Questo però è contrastato dalla presenza nel testo di voci dissonanti, a partire dalla stessa Sadako, fortemente contraria al trattamento riservato alle «sue predilette e feroci regine del mare»¹⁵¹, ma anche dal Mermaid Liberation Front e, in qualche modo, da Samuel stesso. A tal proposito è di notevole interesse come anche il fronte ideologico di liberazione animalista entri nella storia in modo ambiguo e non pacificato. Sadako per prima condivide con Samuel, mentre hanno rapporti, una fantasia erotica riguardante la monta delle sirene e l'ex ragazza del leader del gruppo di attivisti, Ivy, avvicinata dal protagonista che ancora lavorava direttamente per la yakuza, finirà per trarre piacere nel

¹⁴⁷ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 144.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 145.

¹⁴⁹ Emanuele Trevi, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico*, «Il Manifesto», 12 luglio 2007, p. 15.

¹⁵⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1975, p. 81.

¹⁵¹ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 33.

«profanare la dea»¹⁵² dopo essere stata costretta a nutrirsene, sebbene non sia in grado di accettarlo a livello conscio tanto da arrivare al suicidio qualche tempo dopo. Questa ambiguità è rilevante anche perché l'utilizzo delle sirene da parte degli uomini assume le forme dello sfruttamento industriale legato all'espressione di una società capitalista: persino dove viene messa in scena una critica del sistema, dunque, non si manca di sottolineare la capacità che questo possiede di corrompere persino il più integerrimo dei suoi oppositori. Le sirene stesse però sono elementi *perturbanti*, per la loro alterità mostruosa e affascinante al contempo, nel richiamare non solo le donne umane, ma anche tutto l'immaginario archetipico. Inoltre, nell'intero romanzo ci sono continui accenni a rapporti sessuali consumati con le sirene. Riaffiora dunque il rimosso del piacere di ibridarsi con il mostruoso, di confondere i confini tra l'umanità razionale e l'irrazionalità animale, soprattutto nel momento in cui ci si ritrova a interrogarsi su chi possa essere veramente caratterizzato dall'umanità in un mondo dominato dalla pura logica del dominio, dello sfruttamento e della sopravvivenza a tutti i costi. A maggior ragione, il rapporto di Samuel con Mia mette in scena il tabù dell'incesto con la sirena più *perturbante* di tutte, poiché associa a delle caratteristiche di *monstrum*, proprie anche delle altre della sua specie, un numero maggiore di elementi umani e familiari, come le palpebre e la presenza di un apparato fonatorio sviluppato che si vanno ad aggiungere alle già presenti vagina, seni e lunghi capelli.

Se utilizziamo il grimaldello del *perturbante* per sondare il testo, ci accorgiamo poi che la stessa presenza della catastrofe ecologica e delle derive tecnologiche giocano un ruolo nel costruirlo. Infatti, abbiamo visto nel capitolo dedicato a *Distopie e immaginario apocalittico* che in questo contesto storico la sensazione diffusa è quella di vivere sull'orlo di una catastrofe annunciata. Questa coabita, però, con il tentativo costante di distogliere lo sguardo dalla prospettiva di una possibile apocalisse e quindi dalle proprie responsabilità di azione, stordendosi nel consumo capitalistico sempre più accentuato (ormai di merce anche impalpabile, virtuale) e consumando letteratura consolatoria. Negli ultimi anni si rileva, infatti, un sostanziale aumento di letteratura distopica nel mercato letterario, proveniente soprattutto dal mondo angloamericano e rivolta alla categoria denominata *young adult*, che si traduce poi in film *hollywoodiani* dal grande successo di pubblico (pensiamo ad esempio alle saghe degli *Hunger Games* o

¹⁵² Ivi, p. 39.

Divergent). La caratteristica principale di questi testi è però quella di essere dei prodotti preconfezionati per la facile immedesimazione e con semplici soluzioni catartiche che rincuorano i loro lettori, impedendo una reale presa di coscienza sul problema. Laura Pugno non fa concessioni consolatorie ai suoi lettori e presenta loro tutte le peggiori conseguenze di un possibile disastro ecologico, il quale risalta ancor di più proprio per la scelta di non focalizzare l'attenzione sulle cause che lo avrebbero provocato. Anche la presenza della tecnologia stimola una riflessione sulle sue criticità, cosa che solitamente passa in secondo piano nell'entusiasmo – anche legittimo, come ogni prodotto del progresso – che suscita ogni nuovo avanzamento tecnico. Infatti, nota con particolare lucidità Tiziano Scarpa, in *Sirene*

La scienza e la tecnologia al servizio dell'avidità economica, vale a dire le cause del disastro (buco nell'ozono, sole nero, cancro nero), invece di ridiscutere le proprie premesse, potenziano sé stesse, per diventare anche rimedi temporanei, parziali: ma così non fanno altro che aumentare i propri effetti devastanti, in un circolo vizioso. L'umanità sembra incapace di fare un salto di mentalità, preferisce moderare il disastro intensificando le cause del disastro.¹⁵³

Possiamo trovare un esempio di rilievo di questa dinamica nella conclusione del romanzo, dove alla constatazione della prossima scomparsa di Underwater non segue la descrizione di un impegno maggiore profuso dalla ricerca per trovare una soluzione alle cause dell'epidemia di cancro nero. Piuttosto, si accenna alla scoperta che una tribù africana, i semi-estinti boscimani, potrebbe essere immune alla malattia e si prevede di sfruttare economicamente la loro pelle per riprodurre un derma immune in laboratorio o, nel frattempo, «se ne poteva sempre scuoiare uno»¹⁵⁴. La tecnologia inoltre sembrerebbe essere diventata in grado di individuare la tendenza a compiere il male negli esseri umani, in una sorta di aggiornamento fantascientifico delle teorie di lombrosiana memoria. Questa capacità affascinante (e inquietante allo stesso modo) non viene però sfruttata per evitare crimini: il padre di Samuel, killer inattivo, viene lasciato agire dalla yakuza, che lo tiene sotto osservazione, quando un giorno uccide la moglie e poi rivolge l'arma contro se stesso. La tecnologia interviene solo in un secondo momento sul giovanissimo

¹⁵³ Tiziano Scarpa, *Sirene*, «Il primo amore», 23 maggio 2007
<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367>.

¹⁵⁴ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 144.

protagonista, attraverso i *chemicals*, dei farmaci progettati per bloccare i ricordi traumatici prima che si imprimano nella mente. Vi è un limite però anche al *memory cleansing*. Nel momento in cui Samuel cercherà di rimuovere il ricordo di Sadako, l'operazione non funzionerà, perché forse la sua lenta dipartita gliela aveva fatta rimanere impressa per sempre. Una delle numerose linee tematiche attraverso le quali si può leggere il testo è anche questa, la sopravvivenza fallita di un uomo a un lutto, che «gli aveva massacrato la mente a poco a poco»¹⁵⁵.

Quando verrai

Pubblicato da minimum fax nel 2009, è stato finalista del Premio Volponi. Definito alternativamente dalla critica una fiaba nera o un racconto di formazione, il romanzo segue le vicende di Eva, una preadolescente di periferia. L'ambientazione è realistica, in un reale che però è, per prima cosa, non riconoscibile poiché siamo, certamente, in Italia, ma è impossibile comprendere esattamente dove ci troviamo, tra boschi, acquitrini, grotte e campi nomadi sulle statali. In secondo luogo, lo sfondo serve più a dare un'atmosfera di degrado e squallore, per quanto riguarda la parte cittadina, e di immersione nel selvaggio a fini iniziatici, per quanto concerne invece il bosco (in consonanza con le vicende che si stanno svolgendo nel testo) che a raccontare il mondo della periferia urbana. La ragazzina, cui un medico ha diagnosticato la psoriasi, vive in una roulotte con la madre – occasionalmente visitata dal proprietario di un banco di abiti a basso prezzo del mercato vicino, con il quale ha una relazione, Stasi – in una situazione di povertà che costringe quest'ultima alla prostituzione nei momenti di maggiore indigenza. Dopo una prima molestia sessuale di Stasi nei confronti della piccola, quando è sola in casa e malata, Eva viene rapita da Ethan, un vagabondo che nasconde sotto guanti e abiti scuri i segni della sua stessa malattia alla pelle. Dopo qualche giorno di prigionia trascorso in una grotta nel bosco, Ethan decide all'improvviso di liberare Eva che, tornata alla roulotte, mente dicendo di essere scappata di casa e poi, misteriosamente, dimentica tutto l'accaduto. Passato qualche anno, la scena ci si ripresenta di fronte quando «sono due mesi che [Stasi] porta Eva nel furgone, che Leila non sa, o fa finta di niente»¹⁵⁶. A

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 14.

¹⁵⁶ Laura Pugno, *Quando verrai*, minimum fax, Roma, 2009, p. 41.

peggiore la situazione, la madre ha un malore: Eva, percependo che non si risveglierà dopo il ricovero in ospedale e alla prospettiva di rimanere sola al mondo, con Stasi e Vladimir (un amico di lui), decide di scappare. È questo il momento di svolta del romanzo, poiché Eva incontra per la seconda volta Ethan con il quale parte per un viaggio iniziatico, che è contemporaneamente una fuga dall'ex amante di sua madre sulle sue tracce. A Ethan rivelerà la natura della sua particolare malattia, che le permette di vedere la morte di coloro che la toccano, scoprendo che quando entra in contatto con lui non vede nulla perché anche le sue macchie sulla pelle sono il segno di un potere e non di psoriasi. Il loro cammino passa attraverso un luogo dalla vegetazione incolta, in direzione di Montserrat, una ragazza di cui Ethan era innamorato e che non vede da anni. Anche lei infatti presenta la loro stessa magica dermatite, ma invece di scegliere la via di Ethan (sempre in fuga dai luoghi abitati, scappando dalle visioni di morte e da se stesso), ha deciso di fermarsi e metterla al servizio degli altri; la scoperta è che questa misteriosa malattia non permette solo di vedere il destino ultimo delle persone delle quali si sfiora la pelle, ma anche di guarirle. Arrivati a destinazione scopriamo che il percorso iniziatico per Eva, alla ricerca dell'essenza del suo potere, è stato accompagnato da uno speculare di accettazione, ma della propria fine, compiuto da Ethan. La prima volta che aveva toccato la ragazzina, infatti, lo aveva fatto in cerca di sollievo: essendo uguali, non avrebbe dovuto percepire nulla. Si era reso conto però di vedere qualche cosa, e cioè il suo destino, poiché sarebbe stato proprio a causa di Eva che sarebbe morto. La morte sopraggiunge qualche giorno dopo l'arrivo a casa di Montserrat. Stasi è riuscito a raggiungere i due in una stazione di servizio nelle vicinanze e, mentre cerca di portare via la ragazzina in macchina, finisce con l'investire Ethan e morire lui stesso qualche istante dopo, schiantandosi sul muro della stazione. Il romanzo si conclude a casa della guaritrice, dove qualcuno è venuto a cercare Eva per portarla via. Anche in questo caso, come in *Sirene*, la vicenda si interrompe lasciando degli interrogativi sulle possibilità del futuro. Da un lato infatti, con la scomparsa del suo inseguitore, la ragazza finalmente si trova al sicuro e questo potrebbe essere il preludio di una rinascita più serena. Dall'altro però Eva «ora ricorda tutto, ricorda quello che è successo, ricorda il futuro»¹⁵⁷, e questa memoria-previsione contiene in sé un presagio di morte, accentuato anche dall'accento,

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 123.

poco sopra, al fatto che il momento del dolore, delle lacrime, non è nel presente ma verrà, è già scritto nel suo futuro.

Ritroviamo anche in questo romanzo l'immaginario apocalittico che avevamo già incontrato in *Sirene*, in maniera forse più conclamata a causa della presenza di un mondo altro che si discostava nettamente dal presente nelle coordinate spazio-temporali, mentre qui la decadenza è del mondo contemporaneo, delle sue periferie. Proprio per l'ambientazione «realistica», però, ci troviamo di fronte al caso descritto da Freud, in cui l'autore «ci inganna promettendoci la realtà più comune e poi invece la scavalca»¹⁵⁸. Il *perturbante* entra in questa narrazione attraverso la dinamica del potere di guarigione e previsione posseduto da Eva, Ethan e Montserrat. A tal proposito è interessante che all'inizio fosse stato confuso con una dermatite – benché fin da subito, attraverso la madre, venisse posto il germe del dubbio sulla sua natura invece non comune – e che comunque permanga l'incapacità di decidere se si tratti di un potere, una benedizione, una malattia o una maledizione. La sensazione è rafforzata anche dal fatto che questo ritorno del potere magico associato ad una persona marchiata da una diversità fisica si lega alla morte e inevitabilmente ad una riflessione sul destino di ognuno.

Infine, sarà utile accennare ad uno spunto proposto da Cortellessa sulla figura della piccola Eva, che riprenderemo anche in seguito. Il critico, recensendo il romanzo, evidenzia che «Eva, come il nome le comanda, è l'inizio di una nuova umanità; una mutante insomma»¹⁵⁹. Di nuovo quindi abbiamo la presenza di una figura femminile, un femminile violato nel corpo dal maschile che le sta accanto, caratterizzata da una qualche forma di diversità rispetto alla norma e portatrice dell'unica speranza possibile di rinascita dell'umanità, o meglio della post-umanità.

Antartide

Pubblicato da minimum fax nel 2011, è stato finalista al Premio Ultima Frontiera e al Premio Mariateresa Di Lascia. Il romanzo viene inserito nella categoria del giallo già dalla quarta di copertina, anche se la vicenda si sviluppa, più che seguendo gli indizi alla ricerca della risoluzione di un mistero, attorno al nucleo tematico della morte, della

¹⁵⁸ Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 305.

¹⁵⁹ Andrea Cortellessa, *Con la piccola Eva, verso l'estrema soglia*, «ttL», supplemento de «La Stampa», 26 settembre 2009, p. 2.

malattia che caratterizza tutti i personaggi e della «incapacità di condividere il dolore, di attribuire un senso alle sofferenze, di affrontare il male oggettivo stretti nel calore degli affetti»¹⁶⁰.

Il protagonista, Matteo, dopo un periodo di ricerca in Antartide, ritorna in Italia per una vacanza di qualche mese, impostagli dal medico della base e fortemente caldeggiata anche dai suoi colleghi, visto che è sospettato di aver tentato il suicidio durante un'immersione nelle gelide acque antartiche, sotto lo strato di ghiaccio. Finalmente a casa, viene costretto ad uscire dall'isolamento volontario nel suo appartamento romano dalla notizia della scomparsa improvvisa di suo padre, malato da tempo di afasia degenerativa e morto solo, in un treno diretto a Torino con pochi effetti personali con sé. A complicare ulteriormente la situazione arriva anche la telefonata di Sonia, moglie di Matteo malata di epilessia, che vive con la figlia di lui, Micòl, e il nuovo compagno, sconvolta per la scomparsa del padre Guido in un bosco attiguo a un residence per anziani, la stessa Casa di Miriam cui il padre di Matteo aveva destinato tutti i suoi beni (lasciando il figlio e l'amante senza eredità). Il protagonista raggiunge quindi Sonia alla Casa di Miriam, situata in un luogo sperduto al confine con la Francia, dove incontra Miriam Seia, la proprietaria, e la figlia Cati. Quest'ultima si è già affezionata alla piccola Micòl che, nonostante l'età, non parla e viene accudita ossessivamente da tutti: il sospetto di Matteo è che la piccola sia affetta dalla stessa afasia del nonno, poiché ha scoperto, grazie a un medico amico di famiglia (anch'egli malato terminale) di essere predisposto geneticamente a sviluppare la malattia. Dopo aver trovato il corpo di Guido nel bosco e aver assistito alla rituale cerimonia funebre, Matteo confermerà i suoi sospetti sulla misteriosa Casa di Miriam. Non si tratta infatti di un semplice residence per anziani, ma di un luogo dove gli ospiti, in procinto di morire, si recano per essere accompagnati in un percorso di eutanasia il più naturale possibile dalla proprietaria e dal suo assistente Gabriel, che li portano fisicamente al di là del confine della Francia e li lasciano ad aspettare la fine, riconsegnati al bosco, a volte dando loro un piccolo aiuto. Il breve rapimento di Micòl da parte di Cati, preoccupante perché la ragazzina aveva portato con sé una pistola, svelerà anche l'ultimo mistero connesso alla Casa: la sua creazione era stata voluta dal padre di Matteo, consapevole di essere prossimo alla morte, e da Miriam

¹⁶⁰ Francesco Longo, *L'Antartide genera la paralisi dei cuori*, «Il Reformista», 24 settembre 2011, p. 14.

a causa proprio della figlia Cati, che si scopre qui avere un tumore al cervello. A questo punto, a Matteo non rimane altro da fare che tornare a Roma, solo e «come in trance»¹⁶¹.

Come si può notare dalla breve trama qui proposta, l'ambientazione del romanzo non ha delle caratteristiche di fantastico e anche «i personaggi ostentano una psicologia prevedibile, da “romanzo” tradizionale»¹⁶². L'interesse del testo sta però in primo luogo nel ripresentarsi delle *ossessioni* di Pugno, nel suo interrogarsi sulla dimensione della morte, o meglio del confine tra la morte e la vita, sull'altrettanto importante confine tra il naturale e l'artificiale (con la presenza del selvatico portata dall'elemento paesaggistico del bosco), fondamentale anche per la presenza o l'assenza di linguaggio, e sulla gestione del corpo. In secondo luogo, spicca anche l'elemento della ritualità, che ben si accompagna alla tendenza al rimasticare sempre le stesse tematiche dell'autrice e alla sua attenzione nei confronti dei gesti, anche minimi, compiuti dai corpi dei suoi personaggi che abbiamo avuto già modo di osservare, in particolare nei racconti di *Sleepwalking*.

In questo caso il *perturbante* che guida la nostra analisi si intravede proprio nel paesaggio sospeso della piana della Casa di Miriam, e soprattutto nel rito che i residenti compiono durante la cremazione su di una pira del corpo di Guido. Tutta la cerimonia è caratterizzata dalla presenza della luce, data dal fuoco, e del buio della notte, accompagnata da un particolare strumento musicale e completata, con un'attenzione questa volta al senso dell'olfatto, dalle erbe profumate che vanno a coprire l'odore della carne bruciata. Questa esperienza totalizzante, sia per l'aspetto emotivo che per quello sensoriale, riporta alla luce l'aspetto di una ritualità antica, quasi magica, che accompagna un momento di passaggio tanto importante come quello della morte.

La caccia

Pubblicato dall'editore Ponte alle Grazie nel 2012, vince nel 2013 il Premio Letterario Frignano. Nonostante la data di pubblicazione, il romanzo in realtà è stato composto prima di *Antartide*, come fa sapere la stessa autrice in alcune interviste. Con questo testo breve Pugno ci fa reimmergere nel suo mondo più visionario, che procede per «immagini psichiche folgoranti, che sospendono ogni spiegazione razionale e rinviando alle strutture

¹⁶¹ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 153.

¹⁶² Andrea Cortellessa, *Pugno, c'è un altro mondo nei ghiacci e in fondo al bosco*, «ttL», supplemento de «La Stampa», 24 settembre 2011, p. 4.

profonde dell'esistenza (il sesso, il sonno, il viaggio, la morte [...])»¹⁶³. A differenza dei precedenti, abbiamo la presenza di due narratori, i due fratelli Mattias e Nord, che racconta la vicenda in prima persona. Questa scelta enfatizza la caratteristica che contraddistingue e lega i due, cioè la telepatia, perché la sensazione è quella di trovarsi catapultati più che in una narrazione, nel paesaggio mentale della psiche dei fratelli. Anche il mondo in cui sono immersi è altro dalla realtà quotidiana: ritorna infatti il post-apocalittico in questa città, Leilja, coperta da una misteriosa polvere rossastra risalente ai giorni della guerra civile che ha sconvolto la società lasciandola in balia, poi, del regime distopico capeggiato dalla Milizia. La Milizia, di cui faceva parte anche Nord, perseguita coloro che praticano la telepatia. Mattias ha sempre cercato, dunque, di tenersene alla larga (anche grazie alle tecniche insegnategli dal fratello per celare il suo potere a occhi indiscreti) fino a che non diventa oggetto delle attenzioni del potere a causa del ritrovamento di una bellissima e misteriosa fanciulla dalla pelle candida e i capelli rossi morta, apparentemente per cause naturali, in una stanza intrisa del sangue di Nord, il quale risulta irraggiungibile. A questo punto, inizia la catena degli inseguimenti: Mattias, controllato dalla Milizia, sfrutta il legame psichico per mettersi sulle tracce del fratello, il quale a sua volta pare essere impegnato nella ricerca della Bestia, un mostro misterioso che abita il Gora, l'alta montagna inselvaticita che troneggia sulla città e che aveva visto il padre prima di loro frequentarla assiduamente a caccia di volpi. La presenza delle volpi, i loro manti rossi ed oro e la consonanza cromatica con la ragazza morta nell'appartamento apre scenari interessanti. L'attenzione di Laura Pugno per il mondo giapponese e cinese permette infatti di ritrovare una possibile genesi di questo racconto nella mitologia delle donne-volpi, spiriti che popolano le storie folkloristiche orientali e possono avere natura sia buona che malvagia. Se l'identificazione della ragazza con uno spirito-volpe sembra sostenibile abbastanza facilmente – la prima non è presente infatti quando Nord insegue la volpe, e viceversa la volpe scompare quando lui incontra la fanciulla – l'interruzione improvvisa del racconto di Nord (proprio nel momento in cui pareva ricordare tutto l'accaduto lucidamente) ci lascerà nell'incertezza se a questa si possa sovrapporre anche la Bestia. Il dubbio – Pugno non ha nessun interesse a scioglierlo e venirci in soccorso a riguardo – è che tutte queste figure, la Bestia in primis, possano

¹⁶³ Andrea Cortellessa, *Chi ha ucciso la donna coi capelli rossi?*, recensione contenuta in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 298.

essere semplicemente delle manifestazioni della psiche turbata del fratello scomparso; si rafforza questa ipotesi nel momento in cui a Nord in ospedale, dove si trova ferito dopo un incontro con la creatura del Gora che pensava di aver colpito, viene detto che si sarebbe accoltellato da solo. Rimane, tuttavia, il corpo della ragazza morta, tragicamente concreto, a rendere impossibile che lo svolgimento della vicenda possa essere stato tutto solo un delirio di uno dei due protagonisti. Il romanzo si conclude con un ultimo sguardo alla mente di Mattias, consapevole anche lui che non saprà mai la fine della vicenda del fratello, riconsegnato alla montagna come i genitori prima di lui, e che ora è giunto anche il suo turno di incamminarsi sul Gora. Nel bianco, si staglia di fronte a lui «ancora viva, la volpe»¹⁶⁴.

In un testo come questo in cui si ritorna ad un *perturbante* pervasivo, dato dall'incapacità di riconoscere il tasso di elemento magico in una verità che parrebbe essere plausibile non fosse, appunto, costantemente intaccata dal dubbio di trovarsi di fronte ad avvenimenti misteriosi forse «semplicemente» causati da un'alterazione psichica, con il reale però già messo in discussione dalla dinamica della telepatia, forse il consiglio di Giglioli coglie nel segno: «qui la rinuncia a interpretare è saggezza»¹⁶⁵. Ci concediamo comunque alcune ultime notazioni generali su questo testo. Innanzitutto, approfondendo un po' la dimensione del *perturbante* possiamo riscontrare qui un caso, seguendo il suggerimento freudiano, della

antica concezione del mondo propria dell'*animismo*, che era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani, dalla sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici, dall'onnipotenza dei pensieri e dalla tecnica della magia che su questa onnipotenza era costruita [...] e da tutte le creazioni con le quali il narcisismo illimitato di quella fase dell'evoluzione opponeva resistenza contro le esigenze irrecusabili della realtà¹⁶⁶.

Ritorna poi la dimensione rituale da mettersi in atto alle soglie del bosco, del selvatico, richiamata dall'abitudine del padre dei fratelli di lasciare un'offerta in cibo agli spiriti; il rito però in questo caso non si compie perché Nord si trova nella condizione di essere troppo debole e senza cibo sufficiente per metterlo in atto (forse possiamo riconoscere

¹⁶⁴ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 131.

¹⁶⁵ Daniele Giglioli, *Meglio rinunciare all'interpretazione e abbandonarsi al fascino del mito*, recensione contenuta in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 298.

¹⁶⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p.293.

anche in questo una delle cause della sua sconfitta). In terzo luogo, viene rappresentata nel testo la confusione tra cacciato e cacciatore: non si riesce infatti a capire chi stia inseguendo chi in questa caccia senza fine che coinvolge tutti i protagonisti, e nemmeno quale sia il confine tra umano e selvaggio, tanto che Nord a un certo punto ha la sensazione di star imbestialendo. Infine, la conclusione attiva le dinamiche che abbiamo già osservato negli altri romanzi poiché la salita al Gora di Mattias non necessariamente rappresenta una conclusione negativa. In fin dei conti, la sua scomparsa sulla montagna lo libererà dagli inseguitori della Milizia, sa che non saranno in grado di ritrovarlo. Nemmeno noi, tuttavia, possiamo seguirlo nell'impervio monte, dobbiamo lasciarlo sparire al crepuscolo senza sapere se la sua scomparsa significhi un nuovo inizio o sia il presagio di una fine.

La ragazza selvaggia

Pubblicato da Marsilio nel 2016, il romanzo, vincitore del premio Campiello nel 2017, ricorda la vicenda che tenne banco sui giornali in epoca illuminista del Dottor Itard che, trovato un ragazzo di circa dieci anni in un bosco privo di parola, cercò di educarlo; il tentativo del medico pedagogista ebbe tanta risonanza nella società da portare, al celebre film del 1970 di François Truffaut, *Il ragazzo selvaggio*.

Se con *Sirene* ci eravamo immersi nel racconto di un post apocalittico lontano dal tempo e dallo spazio del quotidiano, con *Quando verrai* avevamo toccato la decadenza del nostro quotidiano e in *Antartide* avevamo cercato di capire come gestire la malattia e il lutto, qui si narra il tentativo del ritorno, a vari livelli. Il primo di questi è quello della natura selvaggia. La biologa Tessa è infatti la solitaria e ultima custode del confine della riserva di Stellaria, un ambizioso progetto di rinselvaticamento programmato del bosco accanto alla cittadina della sua infanzia, già poco abitata all'inizio del programma è oramai completamente in balia dell'avanzata della natura senza controllo. All'interno della riserva vive, completamente sola e ormai simile ad un animale, Dasha, una delle figlie degli Held. Tessa ne è segretamente consapevole, benché la ragazza risulti scomparsa da una decina d'anni, perché ne ha vista apparire la sagoma nei suoi monitor di tanto in tanto: decide di contattare la famiglia solo nel momento in cui la ragazza selvaggia si fa trovare vicino al suo container, ferita e con la febbre molto alta. Interviene

immediatamente il padre di Dasha, Giorgio Held, che non ha mai perso la speranza di ritrovarla e si augura la sua presenza possa stimolare il risveglio dal coma della sorella gemella Nina, in quello stato per via di un incidente di tre mesi prima, avvenuto lo stesso giorno in cui aveva scoperto di essere sterile. Anche la madre delle due ragazze, Angela, nata da una gravidanza gemellare fallita, non poteva avere figli, o meglio aveva abbandonato i tentativi dopo l'ennesimo ed emotivamente doloroso aborto spontaneo. Era stato in quel momento che Giorgio, ricco imprenditore, aveva deciso di acquistare in un orfanotrofio della «antica Chernobyl [che] si stava trasformando in un bosco. “Un bosco contaminato”»¹⁶⁷, una figlia, Nina, portandosi a casa anche la strana gemella Daria (soprannominata da tutti Dasha). Arrivate in Italia però solo Nina si era ambientata, Dasha continuava a non parlare e non rapportarsi con il mondo suscitando il fastidio sempre maggiore della sorella, che iniziava a sentire la sorella più come un peso che come la sua protetta. Era stata proprio Nina, scopriremo dal racconto di Nicola (amico di famiglia della stessa età delle ragazze con cui quest'ultima aveva avuto una relazione) a Tessa, ad abbandonare Dasha nel bosco poco dopo il loro arrivo in Italia, facendo in modo che non potesse più tornare indietro. Giorgio, avendo la piena potestà sulle due ragazze (la madre a pochi mesi dagli avvenimenti se ne era andata), inizia il suo intervento di rieducazione della sua figlia selvaggia, o meglio, dice lui, di *addomesticamento*, mettendola in una gabbia e riempiendola di sedativi. Anche in questo caso l'azione dell'uomo è coerente con la personalità che se ne è delineata: abituato ad avere il controllo su tutto e tutti coloro che lo circondano, il signor Held non agisce per il male ma nemmeno tiene in considerazione le esigenze degli altri. Così come, di fronte al lutto della moglie, aveva reagito con l'azione, regalándole due figlie sostitutive, e di fronte al suo desiderio di avere Nina nella sua vita, non si era preoccupato delle condizioni di Dasha, quasi un accessorio collaterale che era stato costretto a portarsi a casa e affidare alle cure di pedagogisti e logopedisti, qui la priorità è rendere la ragazza sufficientemente mansueta da poterla avere in casa e vicina alla gemella, poco importa se lei desidererebbe forse di più ritornare al suo bosco, da cui era già stata, in un certo senso, strappata una volta (quando era stata portata via da Chernobyl). Potrebbe trattarsi di una storia di sopraffazione, non fosse che lo stesso Held perde qualche cosa ogni qualvolta mette in atto questi tentativi: in questo caso, Dasha un giorno scappa – il sospetto è che Agnese, la madre tornata per breve tempo

¹⁶⁷ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 74.

dal suo esilio volontario, l'abbia aiutata – e viene ritrovata gravemente ferita al ciglio della strada. Si salva, ma nel frattempo Nina, peggiorata improvvisamente, è venuta a mancare, come se dopo averla abbandonata avesse deciso di sacrificare la sua vita per permettere la guarigione miracolosa della sorella. Senza una figlia, con quella ritrovata sedata e selvaggia, e senza la moglie, scappata nuovamente, Giorgio sempre più debole muore, circa un anno dopo il ritrovamento di Dasha. Toccherà a Tessa e Nicola eseguire l'ultima volontà dell'uomo e riportare la ragazza nel bosco, riconsegnandola al mistero e con il dubbio se sarà in grado dopo la parentesi di «civiltà» di farsi accogliere di nuovo dal bosco. I tentativi di ritorno sono dunque falliti, o meglio hanno preso una strada che non era quella prevista dalla logica razionale di chi li aveva studiati a tavolino, trasformandosi in ritorni al selvatico indomabile.

La logica della pianificazione razionale subisce in questo testo numerosi scacchi, sottilmente preannunciati; la presenza di analogie e corrispondenze che puntellano la trama va ad aumentare la sensazione che ad agire veramente siano delle dinamiche che sfuggono al controllo di chi cerca di imporre un ordine. In particolare, in tutto il romanzo la presenza del doppio, del sosia, ha fondamentale importanza e rientra in un'ulteriore casistica freudiana che abbiamo già avuto modo di analizzare in precedenza, dove abbiamo sottolineato come il sosia ci riporti «a tempi psichici primordiali ormai superati»¹⁶⁸ quando aveva la funzione di garantire contro la scomparsa dell'Io con la conseguenza di diventare oggi un «*perturbante* precursore di morte»¹⁶⁹. I «doppi» de *La ragazza selvaggia* sono tutti legati tra di loro, ma mai perfettamente coincidenti. Incontriamo il primo già nell'ambientazione, Stellaria, che ha nella riserva la sua sosia maggiormente radicale (più selvaggia, più misteriosa e interdetta agli uomini), la quale si riverserà in lei andando a cercare di annullare la duplicità in un'unione fagocitante. Le seconde sono le due sorelle Nina e Dasha, una vitale e estroversa, che impara con vorace semplicità la lingua italiana, l'altra incapace di comunicare nella lingua degli uomini ancora prima della permanenza nel bosco, anche in questo caso con quella che sembra un'impossibilità di coesistere tra i sosia, troppo diversi e troppo uguali allo stesso tempo, e il prevalere dell'anima più irrazionale, indomata, tra le due. Potremmo aggiungerne moltissimi altri, come la madre Agnese, il cui corpo ha fagocitato la gemella prima di

¹⁶⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 288.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 287. Il corsivo è mio.

uscire dall'utero, Tessa che ricompra a Dasha un cane lupo uguale a quello con cui la ragazzina era scomparsa nel bosco, e così via. Più interessante è notare come gli stessi sosia, abbiano degli ulteriori doppioni secondari a loro associati. Il bosco di Stellaria infatti si rispecchia, deformato, nel bosco di Chernobyl, e ha altri gemelli in giro per l'Italia, tra cui uno in Abruzzo dove viene trovata morta Alice, una delle custodi del confine amica di Tessa e figlia di quello che diventerà il suo amante, esattamente il giorno prima della scomparsa di Dasha.

La metà di bosco

È l'ultimo romanzo pubblicato da Laura Pugno nel giugno 2018, edito Marsilio. Salvo Cagli, un medico specializzato nell'offrire sollievo a pazienti affetti da disturbi del sonno, ironia della sorte, inizia a soffrire di un'insonnia apparentemente irrimediabile e di una gravità tale da mettere in allarme i suoi colleghi di lavoro. Costretto a un riposo forzato, decide di tentare l'ultima soluzione: trascorrerà il periodo di malattia sulla sperduta e scarsamente abitata isola egea di Halki, in una casa per metà in rovina messagli a disposizione da un amico, dove i due avevano trascorso le vacanze insieme molti anni addietro. Giunto sull'isola ritrova la cognata dell'amico, Magdalina – che ricordava sposa bambina essendo rimasta incinta la prima volta giovanissima – la quale è in attesa della figlia di un grande imprenditore che sta acquistando le piccole isole nei dintorni, e, miracolosamente, anche il sonno, non appena si corica per la prima volta nel nuovo ambiente. A condividere l'abitazione per le vacanze ci sono Nikos, il primo figlio ormai sedicenne di Magdalina e Cora, una sua amica di cui il ragazzo è innamorato ma che «non era interessata, né a lui né a nessuno. Sembrava quasi [...] non abitasse un corpo»¹⁷⁰. I giorni trascorrono tranquilli fino a che Nikos dopo una gita in barca a Krev, l'isolotto di fronte a Halki, non viene ritrovato solo, senza Cora, e sconvolto dal dolore. Il corpo della ragazza verrà restituito dal mare qualche giorno dopo, con i segni di colpi d'arma da fuoco sulla testa e su un braccio. Passato il trambusto che aveva seguito la scomparsa e poi il tragico ritrovamento della ragazza, Salvo rimane solo con Nikos e il suo lutto. Il giovane, dopo qualche giorno di preparazione, si avventura nella misteriosa isoletta di Krev, divisa a metà tra una parte arida, con delle grosse vasche-tombe abbandonate, e una coperta dalla

¹⁷⁰ Laura Pugno, *La metà di bosco*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 45.

vegetazione fitta e selvaggia di un bosco, con al centro i resti di un'antica masseria. Il medico, preoccupato, decide di seguirlo a Krev nonostante le superstizioni che circolano tra gli abitanti dell'isola principale su quel luogo e il parere negativo della madre a riguardo, la quale con un atteggiamento di serena fatalità si limita a informare Salvo che i morti si piangono nell'isolotto, è tradizione. È in questo punto del romanzo, finora coerentemente realistico, e proprio quando sembrava virare maggiormente verso il genere giallo, che entra in scena il *perturbante*. A Krev i morti possono ritornare ed è esattamente quello che ha fatto Cora, la quale appare agli occhi di Salvo quasi più viva di prima, tanto che i due ragazzi avranno anche un rapporto sessuale per la prima volta. Quello che sembra un dono miracoloso però nasconde delle insidie, e si scoprirà all'arrivo di Magdalina sull'isola, giunta provvidenzialmente a liberarli dagli assassini di Cora, degli uomini al soldo del suo compagno che a quanto pare non avevano alcuna intenzione di nuocere. I morti ritornati non possono lasciare l'isola, ma nemmeno i vivi possono rimanerci senza subire delle conseguenze. Inespugnabilmente, infatti, Cora provoca delle involontarie reazioni violente nei suoi confronti: Nikos le lascia dei lividi durante l'amplesso, e anche Salvo si rende conto di provare l'istinto di aggredirla, ferirla. L'unica scelta possibile è quella di lasciare Krev e la ragazza, agghindata a festa per salutarli. Mentre si stanno allontanando, però, Cora si butterà da una scogliera, quasi spiccando il volo, e svanirà per sempre inghiottita dalla schiuma del mare. Solo a quel punto Salvo potrà veramente decidere di ritornare a Roma e Nikos di partire, si presagisce per sempre, per studiare negli Stati Uniti.

Troviamo dunque in questo romanzo di nuovo le tematiche del sonno, della gestione del lutto e del bosco come luogo del selvaggio, del mistero, della natura indifferente ai sentimenti umani pronta a riprendersi i suoi spazi di dominio. Ma soprattutto ci viene fornito un esempio di quello che Freud definisce il «perturbante in sommo grado»¹⁷¹, quello connesso ai morti e al loro ritorno. La potenza di questa tipologia è dovuta alla sua salienza nelle esistenze di ognuno di noi, e al fatto che

la proposizione «Tutti gli uomini devono morire», infatti, fa bella mostra di sé nei trattati di logica come modello di assioma, ma nessuno lo considera tale e ora come in passato il nostro inconscio si rifiuta di accogliere l'idea della propria mortalità.¹⁷²

¹⁷¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 294.

¹⁷² *Ivi*, p. 294-295.

Ancora più affascinante è che il timore solitamente associato al fenomeno del ritorno dei morti non venga affrontato direttamente, ma si manifesti in una violenza irrazionale e incontrollabile che Cora scatena nei suoi confronti da parte di chi si rapporta con lei, quasi esorcizzassero in maniera inconsapevole la paura che la morta voglia loro nuocere, al fine di prenderli con sé per sempre, facendole del male loro per primi. Quello che rimane è l'amara consapevolezza che il congedo con i defunti sia un passaggio inevitabile per poter sperare in qualche modo di andare avanti, e cercare di evitarlo lo renda solo più doloroso nel suo fatidico compiersi.

2.2 Aspetti stilistici e formali

Nonostante questo elaborato si concentri sulla narrativa di Laura Pugno, abbiamo visto come in realtà per l'autrice la poesia venga prima, sia dal punto di vista cronologico (a fronte di un versificare quasi spontaneo fin dalla prima gioventù, i tentativi in prosa si affacciano solo alla soglia dei trent'anni) che da quello del sentire personale. Vale la pena dunque di accennare a quella che per Pugno è «la prima disciplina di scrittura»¹⁷³, perché ha delle ricadute importanti anche sulla sua prosa.

Per prima cosa – ma in un'autrice che definisce se stessa ossessiva nella scrittura non ci stupisce – i nuclei tematici che si incontrano nelle raccolte poetiche di Pugno sono gli stessi che trovano poi spazio nei romanzi, debitamente filati in una diversa struttura. L'utilizzo dell'avverbio «poi» non è casuale, perché in effetti la sensazione è che la folgorazione poetica preceda sempre quello che diviene immaginario narrativo in un secondo momento, disposto a modellarsi e anche a perdere un po' della sua radicalità per raggiungere e toccare la mente del lettore. Leggendo la recensione di Francucci alla raccolta di versi pubblicata nel 2016, *Bianco*, possiamo trovare una sorta di campionario di argomenti che abbiamo variamente incontrato in tutti i testi in prosa:

la mente come luogo-non luogo inviolabile, giardino chiuso o scatola nera; il gelo dell'inverno come temperatura concettuale; il bianco accecante e impregiudicato come non-colore che riveste ogni cosa; la caccia e i rituali ad essa legati come immagine-guida; il processo anzi la mutazione antropogenetica, lo sviluppo del linguaggio e della coscienza superiore, la destabilizzante permeabilità tra umano e non umano (animale e macchina), e tra linguistico e non linguistico, come macrocornice di riferimento.¹⁷⁴

Lo spunto contenutistico di partenza si dimostra quindi unitario, e non solo all'interno delle diverse forme di scrittura utilizzate da Laura Pugno: anche nelle singole raccolte poetiche, infatti, oggetti, persone e tematiche cardine ritornano, declinati in minime varianti. Di notevole interesse il commento di Gilda Policastro sul primo libro di poesia che contiene solo la voce di Pugno, *Il colore oro*. La studiosa nota che nel mondo creato dai versi ci si trova di fronte a

¹⁷³ Noemi Milani, *Ossessioni, premi letterari, poesia, promozione della cultura italiana all'estero: Laura Pugno si racconta*, <https://www.illibraio.it/intervista-laura-pugno-547611/>.

¹⁷⁴ Federico Francucci, *Laura Pugno, bianco*, «semicerchio», LVI, gennaio 2017, p. 149.

una simbologia che non racconta una storia, a ben vedere, nemmeno in emblemi, rimandando viceversa a un senso costantemente inattingibile, e, insieme, disegnando [...] un orizzonte decisamente perturbante, proprio nel senso dell'*Unheimlich* freudiano. Ciò che ci è familiare vi si replica in forma straniata, oppure, viceversa e più spesso, a imporsi come assolutamente naturale è ciò che dovrebbe esserci, in via teorica, non necessariamente noto.¹⁷⁵

Scopriamo così che il procedimento che abbiamo visto essere la cifra distintiva della narrativa dell'autrice, quello del *perturbante* di matrice freudiana, non è una sua scoperta avvenuta nel passaggio a una diversa modalità di scrittura rispetto al verso, ma una caratteristica fondamentale e generale della sua poetica. La differenza è che mentre nei romanzi è presente una storia, cornice e veicolo di ciò che si vuole far passare, nella poesia di Pugno la materia è colta nella sua essenzialità e si manifesta attraverso «immagini poetiche – vivide, polite, algidamente inappellabili – [...] materiche esse pure»¹⁷⁶. La componente visiva nella prosa viene certo imbrigliata in una forma che obbliga a una maggiore distensione del dettato, ma rimane importantissima, basti pensare alla prosa dei racconti di *Sleepwalking*, che abbiamo già detto essere fortemente immaginifica, visionaria.

L'aspetto che ci interessa cogliere in questo capitolo è, però, quello stilistico dell'autrice perché, come avevamo già anticipato nel capitolo dedicato a esplicitare l'approccio critico scelto per affrontare testi, l'attenzione alle tematiche non vuole significare un parallelo disinteresse nei confronti degli aspetti formali, soprattutto in presenza di una scrittura in cui questi sono decisivi nel creare l'effetto *perturbante* che ci interessa. È anche tenendo presente questa finalità che si è reso necessario soffermarsi sulla poesia di Pugno, oltre al fatto che lei per prima impone la necessità tenere in considerazione questa sua produzione riconoscendo che: «dalla poesia mi sono portata appresso una grande attenzione per la ricerca linguistica»¹⁷⁷. La cifra principale che caratterizza i versi di Pugno è la rarefazione del dettato che si serve di unità linguistiche

¹⁷⁵ Gilda Policastro, «L'indice dei libri del mese», XXIV, n.12, dicembre 2007, p. 16, <https://www.ibs.it/colore-oro-libro-laura-pugno/e/9788860870520>.

¹⁷⁶ Cecilia Bello Minciocchi, *Il corpo impresso nelle poesie di Laura Pugno*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», X, 44, 10 novembre 2007, p. 23.

¹⁷⁷ Alessandro Mezzanona, *Laura Pugno: «Da poeta sulle tracce perdute della ragazza selvaggia»*, «Il Piccolo», 2 settembre 2017, p. 32.

di breve durata fino ad arrivare, con *Il colore oro*, «all’orlo dell’afasia»¹⁷⁸, con lo scopo di creare una sensazione di riverbero che susciti spaesamento nel lettore. Questo viene perseguito, appunto, con un dettato poetico essenziale, dai versi brevi, misurato, limato fino alla cancellazione dei nessi logico-sintattici; seguono un uso massiccio delle figure retoriche della ripetizione e, a livello acustico, dell’allitterazione.

Il primo tentativo di ritagliare una lingua adatta alla narrazione, provenendo da una versificazione così limpida ed esatta, lo abbiamo con la prosa di *Sleepwalking*, ancora piuttosto tradizionale – un prevalere della paratassi non esclude un buon numero di subordinate e periodi lunghi – ma con iperbati e incisi frequenti a complicare la sintassi. La peculiarità visionaria e rituale di questi racconti è accompagnata da un uso funzionale di elementi che avevamo visto agire nella poesia, cioè le figure dell’iterazione e la presenza di un «altissimo tasso gestuale: anche se le azioni sono riprese, ovviamente, al rallentatore (dato che i personaggi, come dice il titolo, sono in dormiveglia o storditi dall’insonnia [...])»¹⁷⁹. Cortellessa nota poi come in questa prosa «“il sonoro è azzerato” anche nel senso che è impossibile leggere ad alta voce»¹⁸⁰: vi è sempre un interesse per l’aspetto sonoro della scrittura, dunque, ma in questo caso è di segno negativo perché se nella poesia l’allitterazione ampliava un certo ritmo iterativo, qui il suono si spegne nel silenzio del sonno.

È con il romanzo d’esordio che Pugno mostra l’utilizzo più riuscito e peculiare del suo stile, perfettamente in linea con l’effetto *perturbante* che si prefigge di raggiungere. L’attenzione meticolosa verso una scrittura asciutta, precisa, tendente alla rarefazione si manifesta pienamente in *Sirene*, confezionando «una prosa improntata a un tono gelido, che non ammette deroghe»¹⁸¹. Luigi Matt propone un’analisi molto puntuale della depauperazione linguistica di questo testo, talmente lavorato – quasi scarnificato con la stessa meticolosità con cui la pelle dei malati di cancro nero viene rimossa a brandelli, lasciando un accecante bianco – da dare l’impressione a una lettura disattenta di essere privo di stile. Innanzitutto, il critico sottolinea la totale assenza di enfasi che,

¹⁷⁸ Gian Maria Annovi, *Campioni # 17. Laura Pugno*, <http://www.doppiozero.com/materiali/campioni-17-aprile-2016-la-poesia-di-laura-pugno>.

¹⁷⁹ Intervento di Andrea Cortellessa, riportato in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L’orma editore, Roma, 2014, p. 290.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno* http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html.

evitando di evidenziare gli eventi con un facile *pathos*, finisce per aumentare l'impatto delle scene forti, le quali si stagliano di fronte al lettore come fossero fatti inevitabilmente normali. La narrazione poi si libera dei periodi lunghi che avevamo visto in *Sleepwalking*, rivolgendosi a misure più brevi e giustapposte una accanto all'altra. Anche la subordinazione, di conseguenza, si fa da parte, mentre si accentua la tendenza alla paratassi che determina una «totale assenza di connettivi forti»¹⁸² e risponde perfettamente a mondo rappresentato in cui «tra i vari dati di realtà non si possono riconoscere rapporti logici; il disfacimento inarrestabile non risponde ad alcun disegno»¹⁸³. Anche a livello lessicale la sobrietà e la precisione guidano le scelte di Pugno: le parole utilizzate sono esattamente quelle necessarie per descrivere il mondo straniato di *Underwater* e gli accostamenti inattesi (come quello riportato da esempio in alcune notazioni al testo di Scarpa, «smegma madreperlaceo») sono dovuti solamente alla oggettiva extra-ordinarietà delle vicende narrate. Le uniche eccezioni alla medietà linguistica sono rappresentate dai termini tecnico-scientifici e da un certo numero di parole anglofone, le quali sono emblema di «una tendenza già presente oggi, e mostra[no] così un lessico futuro plausibile, con termini tecnici stranieri (inglesi) sempre più numerosi»¹⁸⁴. In ultimo, anche in questo caso abbiamo un'attenzione molto forte per la componente visiva della narrazione che si può collegare allo spunto dei manga giapponesi da cui si è generato il racconto nella mente dell'autrice: infatti, molte scene «danno l'idea di essere effettivamente pensate come vignette, ognuna in grado di isolare un dettaglio visivo, o il segmento precisamente delineato di un'azione in corso»¹⁸⁵.

Nel romanzo *La caccia* si conferma la tendenza a una prosa asettica ed esatta, anche in presenza di due voci narranti che vanno a sostituire la «voce narrante monocorde»¹⁸⁶ di *Sirene* (benché gli esiti siano qui meno convincenti). Avevamo notato, percorrendo la trama di *La caccia*, che la sensazione era quella di trovarsi più nel mondo psichico allucinato dei due protagonisti legati dalla telepatia, che in un'ambientazione reale; questo aspetto comporta che «la loro esperienza del mondo passa esclusivamente

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Tiziano Scarpa, *Sirene*, «Il primo amore», 23 maggio 2007
<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367>.

¹⁸⁵ Emanuele Trevi, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico*, «Il Manifesto», 12 luglio 2007, p. 15.

¹⁸⁶ Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html.

per la sollecitazione delle facoltà percettive»¹⁸⁷, e ha una precisa ricaduta formale in una presenza ossessiva di ciò che si può cogliere attraverso i sensi. Matt fornisce a riguardo un catalogo di occasioni in cui questi ultimi agiscono nel determinare l'approccio con il mondo di Nord e Mattias, rilevando non solo i cinque sensi canonici ma anche la propriopercezione (ad esempio «I miei occhi sembravano buttare lacrime più dense del normale»¹⁸⁸) o le sensazioni telepatiche («il flusso della mia mente si interrompe, e io non posso fare niente per fermarlo»¹⁸⁹).

Se *La caccia* risulta stilisticamente meno convincente rispetto a *Sirene*, la stessa notazione si può fare in realtà anche per gli altri romanzi di Laura Pugno. *Quando verrai* mantiene ancora una tendenza ad una prosa asciugata fino all'osso, mentre gli altri testi presentano una sempre minore radicalità delle scelte stilistiche. La scrittrice, dopo aver provato una soluzione estrema (ed estremamente riuscita) sembra sentire la necessità di ricorrere a un dettato più disteso, meno rarefatto. La ricerca stilistica risulta coerente con la volontà narrativa, in quanto i romanzi successivi presentano un'invenzione fantastica meno marcata, sbilanciandosi di più (nel *continuum* che è proprio dell'autrice) verso la rappresentazione della realtà. Questo aspetto è particolarmente evidente nell'ultimo romanzo pubblicato, *La metà di bosco*, che fa emergere il *perturbante* solo verso la conclusione del testo in una storia che fino a quel momento – a parte qualche segnale posto a premonizione – poteva essere la plausibile vicenda vicina al genere giallo di un medico in cerca di riposo e di un omicidio a cui trovare soluzione. Si mantengono comunque inalterate le caratteristiche peculiari di Pugno, ad esempio ne *La ragazza selvaggia* troviamo una prosa attenta a non concedere nulla all'enfasi; la narrazione però sembra ricercare protezione «entro un involucro apparentemente convenzionale»¹⁹⁰ per esprimere, con una scrittura «meno apodittica di quella dei libri precedenti»¹⁹¹, il nucleo tragico che sta mettendo in scena con sobrietà.

¹⁸⁷ Luigi Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne editrice, Ariccia (Roma), 2015, p. 32.

¹⁸⁸ Il riferimento è contenuto in Luigi Matt, *op. cit.*, p. 33 e rimanda a pagina 54 del romanzo di Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012.

¹⁸⁹ Il riferimento è contenuto in Luigi Matt, *op. cit.*, p. 33 e rimanda a pagina 129 del romanzo di Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012.

¹⁹⁰ Filippo La Porta, «Il racconto di una lacerazione immedicabile richiede sobrietà», <https://vibrisse.wordpress.com/2016/07/31/il-racconto-di-una-lacerazione-immedicabile-richiede-sobrieta/#more-28665>.

¹⁹¹ Daniele Giglioli, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, «La Lettura» supplemento del «Corriere della sera», 22 maggio 2016, p. 19 http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/lra165223172430.pdf.

In ogni caso, dopo questa breve presentazione delle caratteristiche stilistiche e formali di Laura Pugno, possiamo notare come anche sotto questo aspetto vi siano elementi di notevole interesse che la fanno risaltare all'interno del panorama della letteratura contemporanea. In realtà, poiché ci troviamo immersi nella scena letteraria che stiamo cercando di analizzare, risulta complesso definirne le peculiarità; la critica ritiene comunque che non vi siano sostanziali novità negli autori degli Anni Zero rispetto alle tendenze stilistiche già attive da tempo, le quali seguono sostanzialmente tre linee. La prima prevede uno sguardo al passato, che però «dà luogo ad operazioni piuttosto banalizzanti»¹⁹², volte a offrire al lettore una prosa semplice e tradizionale che lo rassicuri e gli dia la sensazione di essere alta letteratura poiché riconosce al suo interno meccanismi e lessico noti dai suoi ricordi scolastici. La seconda, invece, opera in totale controtendenza, rifiutando la tradizione e scegliendo soluzioni linguistiche vicine ai modi dell'oralità anche sul piano della sintassi, con ampio uso di linguaggi giovanili e materiali di provenienza extraletteraria. Infine, abbiamo «l'opzione della medietà linguistica, alla fine del Novecento resa agevole dall'esistenza di un italiano comune che può pacificamente essere considerato come un terreno condiviso tra scrittori e lettori»¹⁹³. Questa strada porta in qualche caso a testi senza cura formale e con soluzioni scontate, ma non comporta sempre necessariamente una banalizzazione grazie all'adozione di registri differenti che movimentano il testo da parte di alcuni autori.

La prosa di Pugno, soprattutto nella sua manifestazione più notevole di *Sirene* non rientra in nessuna delle tendenze qui presentate, anche se forse potrebbe essere accostata ai risultati migliori della terza per la sua lingua generalmente media. Presenta poi dei rimandi a quello che è l'immaginario condiviso dalle generazioni attuali (i manga, per esempio), come era già per i «giovani cannibali» della narrativa *pulp*, ma a differenza loro la sua scrittura è venata di un senso del tragico pervasivo che si discosta decisamente dal «prodotto medio, per un pubblico medio [...] che desidera e chiede quelle cose lì, [...] che aspira a trasgressioni colorate e alla moda»¹⁹⁴. Insomma, la ricerca stilistica di una prosa così asettica, depurata da ogni concessione all'emotività ma allo stesso tempo al servizio di una materia disturbante, glaciale, generatasi dalla brevità essenziale della

¹⁹² Luigi Matt, *La narrativa del Novecento*, «il Mulino», Bologna, 2011, p.116.

¹⁹³ *Ivi*, p. 118.

¹⁹⁴ Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 264.

poesia rende Laura Pugno *perturbante* lei stessa, allo stesso tempo familiare e sconosciuta, avvicinabile a certe tendenze in atto e da esse lontanissima.

2.3 Percorsi tematici

La sezione di elaborato che segue si prefigge l'obiettivo di proporre un'analisi dell'intera produzione in prosa di Laura Pugno fino ad oggi. Dopo aver contestualizzato l'autrice nel suo – e nostro – tempo contemporaneo, aver esplicitato alcuni modelli teorici ritenuti utili per affrontare in maniera più produttiva la lettura delle opere, averle osservate nel loro complesso e nelle loro caratteristiche stilistico-formali, è questo il luogo in cui si cercherà di tirare le fila riprendendo e portando a compimento alcuni spunti disseminati nel corso della tesi. L'occasione per effettuare tale operazione ci viene dalla scelta di alcune tematiche che si sono ritenute interessanti per la loro rilevanza in Laura Pugno e per la loro efficacia nel permettere al contempo di comprendere più profondamente i testi e di illuminare alcuni elementi significativi per la realtà extraletteraria. In base ai vari temi emersi, dai romanzi sono stati tratti dei brani testuali adatti ad essere incasellati nei diversi paragrafi, i quali si inseriscono a loro volta all'interno di due macrocategorie che possiamo riportare – rispettivamente in ordine di apparizione – al paesaggio e ai personaggi.

2.3.1 Paesaggi sospesi

Nel contesto della letteratura contemporanea, caratterizzato da un tentativo di superamento delle posture ludiche del *postmoderno*, la tendenza generale degli scrittori italiani si indirizza verso la ricerca di un ritorno alla realtà, traducendo il bisogno «di dire qualcosa di decisivo sul presente»¹⁹⁵ in scritture con un tasso sempre minore di finzionalità. Osservare le scelte degli autori in merito alla rappresentazione dello spazio è un banco di prova privilegiato per comprenderne il posizionamento nei confronti della dialettica del realismo oggi in atto. Per questo motivo, si è scelto di iniziare l'analisi tematica dei romanzi di Laura Pugno proprio andando a verificare il modo in cui gestisce la narrazione dello spazio. Come accennavamo nel paragrafo dedicato alla presentazione delle scelte di poetica dell'autrice rispetto ai contemporanei, nella sua prosa si riscontra

¹⁹⁵ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, p.160.

un'attenzione molto forte per i luoghi. A differenza degli scrittori sbilanciati verso il polo *non fiction* della scrittura, però, la prosa di Pugno ci regala una rappresentazione non mimetica dell'ambiente delle sue storie. Questa offre, infatti, lo spunto per interrogarsi su questioni rilevanti per l'attualità e legate a fenomeni antropologici, oltre ad essere uno dei punti in cui si esplica la creazione dell'universo *perturbante* che interessa alla scrittrice: anche nei paesaggi ritroviamo elementi di familiarità associati ad altri totalmente estranei, con l'irrazionale che si insinua tra le pieghe dello spazio, incrinandone la superficie.

Ricordiamo inoltre, prima di procedere allo sguardo ravvicinato sulle opere, che vi è un'evoluzione interna nella poetica di Laura Pugno negli anni, rispetto alla questione della rappresentazione della realtà. Proprio in virtù del suo desiderio di incidere sul mondo contemporaneo attraverso la mente del lettore, il suo romanzo, dicevamo, «è uno specchio magico [...] riflette la realtà in modo contemporaneamente fedele e deformante»¹⁹⁶. Col passare del tempo – pur senza abbandonare il congegno del *perturbante* – l'autrice sembra avere la tendenza a spostarsi verso il secondo polo, facendo maggiore attenzione alla verosimiglianza delle sue ambientazioni, forse spinta dalla necessità di agire sul reale in modo più concreto e persuasa che un minore tasso di straniamento possa servire allo scopo che si prefigge. Nonostante questo, anche nei testi che paiono ad un primo sguardo presentare degli scenari realistici, noteremo come non manchi mai l'aspetto di *deformazione* del reale. In particolare, l'analisi si è indirizzata verso un primo paragrafo in cui si andrà ad osservare la modalità più radicale di rappresentazione dello spazio, quella del mondo in tutto altro che si ottiene dopo un'apocalisse. In un secondo momento ci occuperemo dei paesaggi più propriamente sospesi in una dimensione di confine, sempre instabile e pronto ad essere rinegoziato, tra la realtà e le incursioni dell'irrazionale. Infine, arriveremo a considerare le dinamiche spaziali in cui il selvaggio avanza, oltrepassando il limite e imponendosi con tutto il suo magico potere.

2.3.1.1 *Dopo la catastrofe: vivere in un'epoca post-apocalittica*

¹⁹⁶ Andrea Cortellessa, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, p. 144.

Grazie all'attenzione di Laura Pugno per il quotidiano e la sua capacità di farsi sentinella della società contemporanea, tutta la produzione dell'autrice è attraversata dal riverbero di un'apocalisse a bassa intensità. Se prendiamo ad esempio *La ragazza selvaggia*, ambientata in Italia e in tempi recenti, possiamo ritrovare dei passaggi inscrivibili all'interno di un sentore post-apocalittico diffuso. Dasha e Nina sono, infatti, orfane di due ingegneri che lavoravano alla centrale di Chernobyl, teatro di una catastrofe ambientale «ancora fresca sulle coscienze»¹⁹⁷ – anche le nostre di lettori – e vivono in un edificio «scalcinato, sembrava allo stesso tempo nuovissimo e corrosivo da una ruggine incurabile. Le facciate erano di un grigio tendente al celeste sbavato»¹⁹⁸. In Italia, la riserva di cui Tessa è rimasta ultima custode, si affianca a un paese già moribondo alla nascita del progetto, completamente abbandonato nel momento in cui si svolgono le vicende:

Stellaria era già a quei tempi un paese morente. [...]

Ora la casa in cui era cresciuta era in abbandono, con i vetri spezzati, e la neve che cadeva dentro, come in tutto il paese di Stellaria. [...]

Ormai Stellaria non era più un centro abitato, e gli ultimi vecchi erano stati lasciati morire nelle loro case. Il paese era morto con loro, e la riserva lo aveva ricoperto.¹⁹⁹

La stessa riserva è però in via di smantellamento, e anche in questo caso la descrizione che viene fornita dell'evento non riporta semplicemente un fatto comune, l'interruzione di un progetto di ricerca per mancanza di fondi, ma usa termini molto più estremi, ci dice che «poi tutto si era andato sgretolando, giorno dopo giorno»²⁰⁰.

Di maggiore interesse nel contesto di questo paragrafo, però, è il romanzo *Sirene*, che del tema fa un uso talmente massiccio da autorizzarci ad inserirlo all'interno del genere della distopia post-apocalittica. Underwater, il luogo in cui sono ambientate le vicende, è totalmente altro, e tuttavia potrebbe essere un mondo plausibile, svolge ottimamente la sua funzione di stimolo alla riflessione nel lettore posto di fronte alle conseguenze di quella che potrebbe essere la degenerazione delle problematiche ambientali e sociali del presente. Ci sono vari aspetti che facilitano l'associazione con il

¹⁹⁷ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 68.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 20-22.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 15.

nostro quotidiano ed evitano che la narrazione risulti a tal punto fantastica da rischiare di essere solo letteratura di evasione. Tra questi, ad esempio, l'utilizzo massiccio di termini inglesi, espediente formale che sembra suggerire una possibile evoluzione della tendenza oggi in atto ad abusare di anglicismi anche in presenza di validi corrispettivi italiani. Fondamentale per collegare le vicende narrate con la realtà è, però, la descrizione della causa dell'epidemia di cancro nero che sta decimando la popolazione:

Qualcosa era cambiato nell'atmosfera, negli strati di protezione che separavano la Terra dalla stella del suo sistema, e ora il sole sembrava voler divorare l'umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici.²⁰¹

Il motivo della trasformazione del sole, che siamo abituati ad associare alla vita e alla fecondità, in una sorta di divinità violenta e vendicatrice non risiede in qualche misterioso avvenimento sovranaturale, ma nella «deprivazione dello strato di ozono nell'atmosfera»²⁰², un pericolo ecologico purtroppo ben noto alla società contemporanea. Così come oggi, nonostante la tecnologia progredisca a vista d'occhio, faticiamo ad accettare di dover mettere in atto delle soluzioni efficaci per risolvere i rischi ambientali che ci si presentano, allo stesso modo di fronte allo scatenarsi dell'epidemia

i ricchi, e tra questi gli yakuza, avevano scoperto la vita nei resort suboceanici. La gente normale si arrangiava nei bunker, che erano diventati il modello architettonico prevalente, e con mute da giorno [...]. I disperati, quelli che non avevano niente da perdere o nessun particolare desiderio di continuare a vivere, andavano avanti come prima.²⁰³

La catastrofica situazione ambientale viene affrontata da coloro che avrebbero la possibilità di agire per porvi concretamente rimedio (o che avrebbero dovuto farlo prima che degenerasse a tal punto) tutelando la propria sopravvivenza con delle abitazioni alternative sott'acqua o cercando delle cure per le sue conseguenze sulla salute. Coloro che non possono permettersi di rifugiarsi sott'acqua, o che non desiderano farlo, vengono semplicemente lasciati morire. L'incapacità di attuare delle soluzioni di lungo periodo, prediligendo azioni tampone mirate ai bisogni egoistici degli uomini al potere piuttosto

²⁰¹ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 10.

²⁰² *Ivi*, p. 11.

²⁰³ *Ibidem*.

che al benessere della comunità traspare perfettamente anche in conclusione del romanzo, quando alla constatazione che «presto, l'epidemia avrebbe cancellato Underwater»²⁰⁴ la yakuza, scoperti degli esseri umani immuni, si ripropone di scuoiarli per rivenderne la pelle invece di comprendere (e condividere) il segreto dell'immunità. In questo passaggio ritroviamo, per prima cosa, un'anticipazione di ciò a cui il trionfo di un capitalismo soverchiante potrebbe portare nella sua intensificazione massima e senza controllo. La logica dello scambio e della valorizzazione del capitale non vale, quindi, solo nel caso dello sfruttamento industriale e sessuale delle sirene, ma si applica a tutti gli aspetti della società, e lascia dietro di sé gli scarti che non producono abbastanza valore. In secondo luogo, si mischia qui all'apocalisse ambientale il filone totalitario, per la presenza del potere mafioso della yakuza, che sembra penetrare in ogni aspetto della società, spesso con il benestare della polizia. La mafia, infatti, riesce a far sequestrare e dissequestrare le abitazioni dei cittadini a suo piacimento, regala donne a chi presta servizio fedele, organizza visite mediche frequenti per i suoi dipendenti per impedire la diffusione del contagio, «uccideva a caso, anche tra i suoi fedelissimi. Per seminare la paura [...]. Per mantenere l'ordine.»²⁰⁵ e conosce fin dall'inizio le mosse di Samuel ma sceglie di lasciarlo agire comunque per, magari, trarne guadagno. Le autorità si occupano anche di trovare un capro espiatorio per la malattia scatenatasi, incolpando i fuoriusciti dai Territori esterni, disperati che cercavano di superare il recinto posto a confine di Underwater nel tentativo di vedere il mare. Il suo potere si esercita tuttavia su quello che sta diventando uno spopolato deserto:

La mappa della città era piena di deserto, una pelle di leopardo coperta di chiazze nere. Le aree sequestrate. Gli ospedali. I campi di detenzione temporanea, che durava fino al momento della morte.²⁰⁶

Il paesaggio desolato riflette quindi la condizione di aridità degli uomini al potere, che incuranti del destino altrui stanno consumando ogni risorsa lasciando chi non rientra nella loro cerchia a morire, senza rendersi conto di star andando incontro allo stesso inevitabile destino. Ormai

²⁰⁴ *Ivi*, p. 144.

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 54-55.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 13.

quasi tutti i negozi di Underwater erano chiusi o in rovina, con gli scaffali privi di merce. [...] Nei rari negozi aperti, i venditori stavano seduti per terra, le gambe incrociate, a fumare sigarette di marijuana. Non ti serve più niente, quando arriva la fine del mondo.²⁰⁷

e i malati numerosi vengono ammassati sulle spiagge ad aspettare la fine, a volte aiutati con misteriosi incendi dolosi che si scatenano, inghiottendoli. L'unica libertà rimasta sembra il suicidio, tanto che «le Chiese Libere avevano legalizzato il suicidio sin da subito, e per questa ragione erano diventate un culto di successo»²⁰⁸.

È interessante notare il fatto che l'epidemia si presenti nel momento in cui la società sembrava sul punto di rinascere dopo quelli che, immaginiamo, erano stati anni di guerre tra stati. La percezione generale condivisa dalla popolazione era quella di poter dominare finalmente il mondo, anche grazie alla scoperta delle sirene, una nuova specie da sottomettere che oltretutto sembrava stata creata per essere meravigliosamente esposta allo sguardo curioso dei turisti in appositi musei. Proprio in quel momento, caratterizzato da uno straordinario sviluppo tecnologico-scientifico al massimo delle sue potenzialità, il sole sembra ribellarsi definitivamente e inizia a decimare la popolazione con il fatale cancro nero. Così come la pelle candida che precede la morte per la malattia a un primo sguardo può essere scambiata per il segno di una nuova rinascita per il contagiato, un ritorno all'innocenza perduta, così il culmine del progresso che promette un benessere inimmaginabile si trasforma nella causa principale della fine del mondo conosciuto. Saranno le sirene, l'ultima specie da addomesticare e sottomettere come animale domestico, a dimostrarsi – ironicamente – le uniche in grado di sopravvivere. Gli uomini di Underwater, che avevano trasformato la moria delle sirene sulle spiagge in un macabro spettacolo per turisti, avrebbero fatto meglio a intuire che il fenomeno per cui «per due mesi, la costa era diventata un cimitero a cielo aperto»²⁰⁹ era solo il presagio del momento in cui «le spiagge a sud di Underwater»²¹⁰ sarebbero diventate «luoghi recintati, discariche di moribondi»²¹¹. Attraverso l'utilizzo di un mondo altro rispetto a quello del nostro quotidiano, l'autrice quindi suggerisce un atteggiamento di attenzione critica maggiore da dedicare ai segnali di una possibile catastrofe ecologica che abbiamo di

²⁰⁷ *Ivi*, pp. 45-46.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 69.

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

²¹⁰ *Ivi*, p. 68.

²¹¹ *Ibidem*.

fronte agli occhi tutti i giorni. La narrazione delle conseguenze disastrose di un capitalismo senza controllo e della mancanza di rispetto nei confronti delle risorse che la natura ci mette a disposizione può essere la «moria delle sirene» sulla spiaggia del lettore che si imbatte in *Sirene*.

Tornando alle valenze simboliche delle descrizioni paesaggistiche nei romanzi, l'immagine delle carcasse in riva al mare piace a Laura Pugno, che la utilizza in altre due situazioni, sostituendo alle mitologiche sirene le meduse, delle altre creature acquatiche, affascinanti ma pericolose se sfiorate. Le incontriamo una prima volta nel racconto *la perfezione*, contenuto in *Sleepwalking*:

le piccole meduse coprono la spiaggia a migliaia, sono morte durante la mareggiata e le onde della notte le hanno trasportate a riva. [...] le meduse sono dappertutto, bianco sporco, non più traslucide, trasparenti come quando si muovono verso di te nel mare ondeggiando, Luz cerca di non sfiorarle neanche col piede per non bruciarsi.²¹²

In questa situazione, la catastrofe naturale della morte di un numero elevatissimo di esemplari di una specie non è particolarmente rilevante ai fini della trama del racconto, perlomeno non tanto quanto in *Sirene*, dove aveva valenza di simbolo premonitore, o ne *La caccia*. In quest'ultimo la figura delle meduse che nuotano in enormi vasche come «una pulsazione di bianco nel blu profondo, quasi vischioso, dell'acqua»²¹³, viene utilizzata nuovamente con valenza simbolico-evocativa, metafora della telepatia di Mattias:

Mi lascio andare, dolcemente, come se m'immergessi in un'acqua profonda. Sento la mia mente che allunga le dita nel buio, che tocca qualcosa, si ritrae, come sfiorata da una medusa.²¹⁴

Bisogna quindi evitare il rischio di leggere, nella prosa di Pugno, le immagini che si ripresentano, apparentemente in modo simile, nello stesso modo, poiché se contengono dentro di loro un nucleo comune, differiscono in modo sostanziale: ad esempio, la valenza ecologica della rappresentazione della specie animale in via di estinzione non è presente

²¹² Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Sironi, Milano, 2002, p. 19.

²¹³ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 64.

²¹⁴ *Ibidem*.

nelle meduse-telepatia. Ad ogni modo, *La caccia*, pur nella sua peculiarità di essere un racconto in prima persona fornitoci da due narratori non totalmente attendibili, offre lo spunto per continuare il nostro discorso sulla tematica distopica e post-apocalittica. Il tema ecologico non è rilevante nella descrizione del paesaggio in cui è immersa questa società che vive ai piedi del monte Gora, la catastrofe precedente alle vicende narrate nel romanzo è, infatti, determinata da una lunghissima guerra civile:

Fuori, come sempre, le strade erano coperte dalla polvere rossastra che aveva cominciato a cadere negli ultimi giorni della guerra civile, quando c'erano stati più morti. Tutti si uccidevano con tutti, per pareggiare gli ultimi conti. Poi la milizia aveva «riportato l'ordine». Ma la polvere non aveva mai smesso di cadere, e ancora i meteorologi non sapevano spiegarne l'origine. Ormai era entrata a far parte del paesaggio.²¹⁵

Il brano qui riportato è emblematico della gestione degli ambienti in Laura Pugno. Ci troviamo, infatti, in una città che potrebbe richiamare alla memoria una qualsiasi immagine di un centro abitato travolto da una guerra che tenta la ricostruzione. In questo sfondo verosimile per la vicenda narrata, si inserisce però un elemento *perturbante*, di difficile comprensione, una misteriosa polvere rossastra che ricopre le strade. La sensazione è quella che si tratti del segno tangibile di un tentativo di rimosso da parte della popolazione, la quale vorrebbe ritornare all'ordine dimenticando gli orrori della guerra civile, ma non ne è capace. La violenza è stata talmente grande che non si può semplicemente archiviare per andare avanti indisturbati: il desiderio degli uomini di non farci i conti viene vanificato dalla presenza costante della polvere, a imperitura memoria dei giorni in cui c'erano stati più morti. Il ritorno del rimosso si manifesta in maniera particolare sugli stessi uomini saliti al potere, in quanto «sembrava che sulla tuta nera da miliziano fossero visibili tracce di sangue secco, quasi indistinguibili sulla focatura del rivestimento»²¹⁶. Le tracce della brutalità sono rappresentate, quindi, da un abito che si cuce addosso ai miliziani, senza cancellarsi, così come loro stessi avevano scelto di lasciare sui palazzi, anche delle zone residenziali, le macchie del sangue, a monito per la popolazione di ciò che era successo prima del loro «ordine». Ritorna, anche in questo caso, l'associazione tra gli sviluppi della tecnologia e l'egemonia distopica di un gruppo

²¹⁵ *Ivi*, pp. 19-20.

²¹⁶ *Ivi*, p. 25.

sul popolo, controllato in ogni suo movimento. La milizia si occupa non solo di schedare i cittadini alla ricerca di coloro che hanno l'illegale facoltà della telepatia, ma ha persino installato telecamere in ogni luogo che è stata in grado di raggiungere. Il potere pervasivo sulla società ha inoltre il suo correlativo nella «sede centrale della milizia – la Torre nera della Security, in vetro e acciaio con il suo cerchio di enormi led rossi»²¹⁷, che si possono vedere da ogni punto di osservazione, tanto che è «l'ultima cosa che si scorge della città di Leilja prima di iniziare la salita al Gora»²¹⁸. Alla luce-potere è tuttavia precluso il luogo che rappresenta il selvaggio per eccellenza, la montagna del Gora con i suoi crepacci, il suo bosco e gli spiriti-volpe che la abitano. Sul monte non vi è nessuna sorveglianza video, i tentativi di dare la caccia negli anni alla Bestia che lo abita sono stati completamente vani e anche Mattias, nel momento in cui decide di scomparirvi all'interno ha la certezza di essere al sicuro dalla milizia. La razionalità degenera che tenta di dominare ogni ambito non riesce, quindi, a entrare in un luogo che le è interdetto: è subisce uno scacco irrimediabile di fronte alla potenza della manifestazione dell'irrazionale.

2.3.1.2 Vivere sul confine

Una delle *ossessioni* dichiarate²¹⁹ da Laura Pugno, che si ritrova quasi in tutti i suoi romanzi, è quella per il confine tra naturale e umano, che noi possiamo leggere però, ampliandone la concezione, nei termini – rispettivamente – di irrazionale e razionale. Andremo qui a verificare come i due convivano nella rappresentazione degli spazi, dove ad una base di elementi familiari e vicini al reale, ne vengono aggiunti degli altri *perturbanti*, che manifestano l'insinuarsi dell'irrazionale represso e contribuiscono a creare delle ambientazioni che destabilizzano il lettore proprio per il loro stare sospese in equilibrio sul confine.

Prendiamo in considerazione per prima cosa i racconti di *Sleepwalking*, che rappresentano l'esempio più lampante di una rappresentazione in equilibrio tra fedeltà al reale e deformazione dello stesso. A diversi livelli, infatti, tutti

²¹⁷ *Ivi*, p. 23.

²¹⁸ *Ivi*, p. 60.

²¹⁹ Ci si può riferire a tal proposito all'intervista di Morena Marsilio, *Narratori d'oggi. Intervista a Laura Pugno* <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/660-narratori-d-oggi-intervista-a-laura-pugno.html>.

vanno a occupare cioè una sottilissima striscia liminale tra la veglia e il sonno, tra il sogno e la memoria, tra l'orizzontalità del suo presente [quasi che tutto stesse accadendo 'adesso'] e l'orizzonte remotissimo, [ma in atto] di un delirio compatto, quasi minerale [che disloca dunque, in un punto stranamente allontanato, tutto ciò che, nel frusciare del silenzio, accade]; ossia la cerniera, linea cicatriziale di confine, che incrina la compattezza microustionata del quotidiano inteso non come un pacificante continuum, ma come una inquieta microfisica di slittamenti e di eccezioni.²²⁰

Il titolo della raccolta è a tal proposito esplicativo, poiché il sonnambulismo lascia di per sé una sensazione di disagio, dovuta al fatto che chi ne è affetto compie delle azioni che riproducono uno stato di veglia, nonostante siano attuate in una condizione di piena incoscienza. Osserviamo più da vicino il racconto *la perfezione*, che ha come protagonisti Fabio, ricoverato in una clinica, e Luz, una ragazza innamorata di lui. La malattia di Fabio, non ben specificata, comporta che egli faccia dei sogni molto vividi che

non scompaiono con lo sfumare del sonno nello stato cosciente, che avviene molto lentamente, quasi impercettibilmente: in maniera imprecisa. Proprio l'imprecisione di questo ritorno allo stato cosciente fa sì che i sogni restino presenti nella mente di Fabio con la vividezza di una possessione, impedendogli di attendere a qualsiasi altro compito; e all'esaurirsi di un sogno se ne presenta subito un altro senza tregua.²²¹

I momenti in cui Fabio è lucido sono quindi molto rari, riesce solo in qualche istante a trovare quiete rispetto alla spossatezza che gli viene dal sostenere i sogni ricorrenti. La sua vita si svolge ormai nel paesaggio del sogno, e non solo perché lui sta al confine tra veglia e sonno, ma anche per il luogo che lo circonda. Ha scelto, infatti, di trascorrere il periodo di degenza in una clinica privata, isolata e vicina ad una spiaggia che ci viene descritta come coperta di migliaia di meduse «morte durante la mareggiata e le onde della notte le hanno trasportate a riva»²²². Lo scenario fisico stesso, dunque, è caratterizzato da un isolamento che contiene in sé un richiamo alla morte dato dalla misteriosa moria delle meduse, così come la scelta di Fabio di farsi aiutare da Luz a fissare i sogni per iscritto nasconde un possibile interrogativo, cioè «se anzi sia questa quasi una cerca della

²²⁰ Tommaso Ottonieri, *Camminare attraverso il sonno*, «Carta», 11 gennaio 2003, http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=78&ID_libro=978-88-518-0006-2.

²²¹ Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Sironi, Milano, 2002, p. 27.

²²² *Ivi*, p. 19.

morte»²²³. Anche il rapporto con la realtà di Ester, protagonista di *ustioni*, non è di contatto diretto. La donna ha scelto di isolarsi in una casa di campagna dopo aver subito un incidente che le ha portato via la memoria di tutto quello che le era successo prima di quel momento, lasciandole in cambio delle piccole ustioni sulla pelle. L'unico parziale rimedio alla sua amnesia sembra essere quello che lei chiama sogno-memoria: dopo il sonno, infatti, riesce a prolungare per qualche minuto lo stato di dormiveglia e in questa condizione è in grado di richiamare alcuni ricordi perduti. Ester crede che

se riuscirà a dormire ininterrottamente per giorni e giorni, senza svegliarsi per fame o sete, se riuscirà ad addestrarsi a un sonno continuo, a ridurre al minimo indispensabile lo stato di veglia, a entrare e uscire dal sonno come dalla sua casa, allora lo stato di dormiveglia e di ricordo e lo stato di veglia e di amnesia dovranno coincidere, e lei sarà di nuovo com'era.²²⁴

Per la protagonista di *ustioni* la realtà più concreta non è quella della veglia, durante la quale cerca di risanare il suo corpo dalle ferite dell'incidente e per tenersi occupata cura il giardino dell'isolata abitazione campagnola. Paradossalmente, invece, il mondo per lei più reale è quello che riesce a raggiungere nei momenti in cui si trova in uno stato di dormiveglia – quindi nel confine tra due condizioni – all'interno del quale riemergono vividi i ricordi della sua esistenza passata. La vita quotidiana è solo un momento di sosta, di passaggio, rispetto al tentativo di situarsi in una posizione dalla quale tornare ad essere la persona che era, nel rovesciamento totale della visione comune del rapporto tra sonno e stato vigile. Nel racconto *l'ubbidienza* abbiamo nuovamente una realtà che subisce l'incursione dei sogni, e inoltre in questo caso la confusione è massima. Il protagonista, Marco, si trova in un bosco con Damiani, un losco individuo che ha assoldato per permettergli di uccidere due giovani, in quello che pare un macabro rito di iniziazione. Il ragazzo e la ragazza che dovrebbe eliminare si rispecchiano in due bambini selvaggi che Marco vede in dei sogni ricorrenti che gli si presentano quasi ogni notte, già da prima dell'inizio della sua avventura omicida. Nel momento in cui comincia la caccia, tra gli alberi, il confine tra la dimensione reale e quella di una visione allucinata sfuma sempre di più, a partire dai primi istanti in cui il protagonista, rispetto a Damiani «gli viene dietro

²²³ *Ivi*, p. 28.

²²⁴ *Ivi*, p. 15.

più lento, si muove come uno che inciampa nel sonno»²²⁵. I giorni paiono scanditi dal ricorrere dei sogni, che vengono descritti come dotati di maggiore vividezza rispetto a una realtà che va svanendo, nella quale il protagonista «chiude gli occhi, quando li riapre la ragazza non è più visibile, si perderà, presto sarà completamente buio»²²⁶: la figura della giovane reale ha quindi le sembianze di un'apparizione, in un paesaggio all'interno del quale Marco fatica a trovare le coordinate per muoversi, immerso com'è in un buio profondo. Anche per il lettore risulta, quindi, complesso riuscire a comprendere quanto di quello che sta accadendo sia vero e quanto sia il prodotto della mente sconvolta dell'uomo, che progressivamente cade nel sonno in maniera sempre più improvvisa («non si accorge del passaggio tra la veglia e il sonno»²²⁷ e poi «si addormenta di colpo»²²⁸). La conclusione ci mostra il protagonista chiuso dentro ad un capanno e narcotizzato da Damiani, il quale stupra la ragazza che finalmente è riuscito a catturare. Dato lo stato di Marco, però, e soprattutto visto che poche righe prima aveva avuto un sogno nel quale era lui stesso a violentare una ragazzina in una casupola, si accentua il sospetto che gli avvenimenti raccontati siano poco verosimili, a maggior ragione vista la sovrapposizione finale tra le figure dei due uomini. LO sfondo su cui si muovono le vicende narrate in *Sleepwalking* non è, perciò, mai fantastico o fantascientifico – non ci viene infatti presentato nessun «mondo altro» – e tuttavia è sempre *deformato*, con personaggi che vivono stati di incoscienza che finiscono per assumere una credibilità più vera del reale stesso. Il rapporto con la realtà risulta sempre mediato, anche nei casi in cui non vi sia la presenza esplicita di un sogno. In *ghiaccio* ad esempio il protagonista, per poter accedere al mondo che lo circonda, è costretto a passare attraverso dei mezzi fisici «questa percezione confusa in Mattias, nel momento in cui inizia un lavoro di restauro o uno con la videocamera, si precisa o si consolida, e questo in qualche modo gli è d'aiuto»²²⁹. Questa sua strategia di contatto con il reale non porta, però, alla capacità di vederlo concretamente: nonostante la percezione si consolidi

²²⁵ *Ivi*, p. 57.

²²⁶ *Ivi*, p. 61.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ivi*, p. 63.

²²⁹ *Ivi*, pp. 44-45.

a volte Mattias riprende con la videocamera gli oggetti che sta restaurando, e anche libri, ma anche allora molto da vicino, distorcendo le pagine e i caratteri fino a quando non sono più leggibili.²³⁰

Attraverso questo suo modo di riprendere gli oggetti, Mattias finisce per straniare con uno sguardo di dettaglio troppo ravvicinato il mondo in cui vive, rendendo non familiari persino dei semplici libri. È interessante notare come, con la stessa tecnica descritta dal suo personaggio, lavori anche Laura Pugno nel costruire la prosa di questi racconti, all'interno dei quali «è arduo riconnettere in un tessuto razionale singoli frames figurativi che sbalzano violenti dalla cornice»²³¹.

Parlando dello spazio in un contesto post-apocalittico e distopico, abbiamo avuto l'occasione di analizzare come venga descritto il mondo del romanzo *La caccia*, accennando però all'inattendibilità dello sguardo dei due narratori che ce lo fanno conoscere. Viste le annotazioni appena proposte sul rapporto con la realtà mediato da uno stato di incoscienza di *Sleepwalking*, possiamo qui esplicitare un ulteriore elemento di complessità in *La caccia*. Infatti, se alcuni elementi dello scenario, come la misteriosa polvere rossastra, risultavano *perturbanti*, l'intera cornice che li contiene lo è in massimo grado. Soprattutto nel momento in cui è Nord a prendere la parola i contorni della realtà si fanno sfumati e ci ritroviamo in quella condizione di incapacità di discernere tra che cosa sia vero e che cosa invece sia prodotto da un sogno o da un'allucinazione che avevamo sperimentato con i racconti: noi stessi lettori siamo quindi costretti ad accettare di abitare un confine. Questo accade innanzitutto perché Nord sta mostrando le vicende che hanno preceduto la sua definitiva scomparsa attraverso la mente del fratello Mattias, il quale possiede lui stesso il dono della telepatia. Poi, perché è lui stesso a non riuscire a comprendere se quello che gli sta accadendo sia reale, soprattutto in riferimento all'incontro con la ragazza straniera: «devo aver sognato. Un'allucinazione, come accade in montagna. Ma non riesco a crederci»²³². In un contesto già di per sé straniato e straniante, dunque, Pugno inserisce la descrizione di una città che contiene al suo interno delle caratteristiche che rimandano al rimosso.

²³⁰ *Ivi*, p. 45.

²³¹ Intervento di Andrea Cortellessa, riportato in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014, p. 290.

²³² Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 82.

Con gli ultimi tre romanzi, *Antartide* (sappiamo, infatti, che il testo è successivo a *La caccia*, nonostante la data di pubblicazione), *La ragazza selvaggia* e *La metà di bosco* diminuisce per il lettore nell'immergersi nel mondo scaturito dalla penna di Laura Pugno la sensazione di trovarsi nella condizione di Ester, la donna in dormiveglia. Come notavamo in precedenza, questo è dovuto sia all'utilizzo di una prosa meno apodittica rispetto a quella della degli altri testi narrativi, che a un'attenzione verso una rappresentazione maggiormente mimetica degli spazi. Nonostante questo, le trame dell'autrice continuano ad essere scrigni pronti a offrire fenomeni *perturbanti* a chi li apre, e quindi anche la dinamica della vita sospesa sul confine permane, benché assuma delle vesti differenti.

Se ci affacciamo al mondo di *Antartide* – che andiamo a considerare per primo per una semplice questione cronologica – incontriamo la Casa di Miriam, la quale si trova in un luogo isolato

più avanti, la strada diventava tortuosa e saliva, immersa in un verde cupo. La deviazione che portava agli chalet della Casa di Miriam non era segnalata. [...]

Matteo scese dalla macchina. Il silenzio che veniva dalle costruzioni era tanto denso e spesso da sembrare irreale. Sentì la ghiaia del vialetto scricchiolare sotto i piedi.

In fondo alla radura la strada finiva, il bosco si richiudeva come se non fosse mai stato toccato prima da mano umana.²³³

Il nucleo di riflessione principale attorno a cui si struttura la trama dell'intero romanzo riguarda il momento di passaggio tra la vita e la morte, determinando per tutti i personaggi che ci vengono presentati una condizione di vita sospesa in un confine caratterizzato dall'esperienza della malattia. L'ambientazione è quindi costruita per rispecchiare lo stato emotivo dei soggetti che vi si muovono all'interno: innanzitutto, la Casa di Miriam si situa alla fine di una strada tortuosa e solitaria, non segnalata da nessun cartello così da non poter essere rintracciata se non da coloro che sanno molto bene che cosa stanno cercando. Appena vi si riesce ad arrivare, il primo elemento che colpisce è il silenzio quasi irreale; il protagonista ne descrive l'impatto caratterizzandolo da una forza che gli fa assumere una consistenza quasi fisica, e sembra avere la funzione di predisporre i

²³³ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 60.

visitatori all'atteggiamento di raccoglimento necessario per affrontare la quieta preparazione alla morte che scandisce la vita nella radura. Situata all'interno di un bosco fittissimo, estraneo all'umano, quest'ultima suscita immediatamente a Matteo il ricordo dell'Antartide, il luogo da cui era tornato da poco a causa di un sospetto tentativo di suicidio. Anche quello era stato per lui uno spazio della solitudine e occasione di allontanamento dal consorzio umano; al suo interno è l'oceano a svolgere la funzione solitamente incarnata dal bosco, quella cioè di simboleggiare il richiamo irresistibile del selvaggio, nel caso di questo romanzo traducibile in una pulsione di morte: Matteo «si era lasciato andare con troppa facilità all'abbraccio dei mari profondi sotto il ghiaccio, aveva desiderato segretamente di morire»²³⁴. Non sembra azzardato, a questo punto, proporre un collegamento tra l'afasia di Matteo, o meglio la sua predisposizione genetica a perdere progressivamente la capacità di utilizzare il linguaggio, e la sua inclinazione ad abbandonarsi all'irrazionale, a lasciarsi prendere dal fascino misterioso di confondersi con il nulla e il tutto che è la natura al suo stato inalterato. Non essendosi ancora manifestata la malattia, la sua è ancora solo una propensione, che ha però radici profonde derivandogli dal padre, uno dei fondatori della Casa di Miriam, la quale pare essere «un altro mondo, forse molto più antico. Un mondo in cui suo padre aveva abitato a lungo, senza che lui o nessun altro ne sapesse nulla»²³⁵. Il mondo sospeso della clinica corrisponde quindi a quello in cui Niccolò aveva avuto accesso quando era stato colpito dalla patologia che gli aveva portato via il linguaggio, ed è lo stesso a cui è potenzialmente destinato anche suo figlio. La moglie del protagonista, invece, nonostante sia segnata come gli altri da un malessere fisico, non vi è ammessa: «l'unica cosa certa era che Sonia non avrebbe mai dovuto scoprirlo, perché su una cosa, almeno, Miriam aveva ragione. Sonia non avrebbe capito»²³⁶. A riguardo, è indicativo il fatto che la donna non sia in grado di accettare la possibile manifestazione dell'afasia nella piccola Micòl, rimanendo convinta, lei sola, che «Micòl sta bene, [...]. È solo lenta. Prima o poi parlerà, come tutti i bambini. Prima o poi sarà come gli altri»²³⁷. A Matteo, invece, viene proposto di trattenersi in quel luogo alla moglie precluso nella sua essenza più profonda, per aiutare nelle attività che vi si svolgono:

²³⁴ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 9.

²³⁵ *Ivi*, p. 122.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ivi*, p. 111.

Li accompagniamo nel bosco, aveva continuato Miriam, fino alla parte più impervia, e li lasciamo lì. A volte diamo loro un aiuto. Poi ci occupiamo dei riti funebri [...]. Alcuni, come Gabriel, preferiscono che siano le bestie del bosco a nutrirsi del corpo. Così tornano più rapidamente alla natura.

Ma com'è possibile?, aveva chiesto Matteo. Ci sono delle leggi, in Italia. Tutto questo è proibito.

Hai detto bene, in Italia, aveva risposto Miriam, serena. Ma qui siamo alla frontiera con la Francia. Quando vanno a morire i nostri ospiti passano il confine.²³⁸

Quindi, in un'ambientazione che ad un primo impatto potrebbe sembrare quasi banale (uno chalet di montagna circondato da un bosco nel quale passa il confine tra due nazioni riconoscibili, l'Italia e la Francia) ritroviamo in realtà una simbologia che ci aiuta a comprendere le vicende che vi si stanno svolgendo all'interno. Gli ospiti quando vengono accompagnati a morire attraversano un confine, che si rispecchia in quello reale con la Francia, nella quale ci sono delle leggi differenti sull'eutanasia rispetto all'Italia. Grazie alla scelta di questo sfondo si può intuire anche una critica ad uno stato che non lascia ai malati terminali la possibilità di disporre della propria esistenza, nel contesto di una concezione della morte che non viene vista come una fine assoluta, ma come un passaggio liberatorio verso un ritorno alle origini, tra le braccia della natura selvaggia. Il personaggio che più pienamente vive il confine nella radura della Casa di Miriam è Cati, che sembra vegliare su Matteo in ogni momento della sua permanenza e presiede ai riti funebri di coloro che non scelgono di lasciare che siano le bestie del bosco a nutrirsi del loro corpo. Avremo occasione di rincontrare la figura della piccola Cati quando proseguiremo la nostra analisi dei personaggi in Laura Pugno.

Un'altra figura femminile a custodia di un luogo di passaggio è Tessa, la ricercatrice di *La ragazza selvaggia*:

ora Tessa era rimasta da sola, e quello che faceva, forse, non era neanche più giustificabile con fini di ricerca. In fondo, il suo vero compito, pensava a volte, era proteggere la soglia, testimoniare un confine che non doveva essere oltrepassato.²³⁹

²³⁸ *Ivi*, p. 120.

²³⁹ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 15.

Avevamo già osservato come in questo romanzo si potesse ritrovare un sentore post-apocalittico nella descrizione degli ambienti, con uno sgretolamento dei tentativi dell'uomo di imporre un controllo sul «verde sempre più denso»²⁴⁰. È interessante ritrovare anche qui una rappresentazione dello spazio che in un primo momento sembra limitarsi a fotografare un paese in declino accanto a una riserva naturale, ma ad uno sguardo più attento funge da contraltare alle vicende narrate. Ci troviamo nuovamente in un luogo isolato rispetto ai conglomerati urbani, cioè Stellaria, paesino che stava morendo già molti anni prima dell'inizio degli avvenimenti contenuti nel libro e che ci si presenta di fronte ormai del tutto abbandonato, in balia dell'espansione incontrollata del bosco. A testimonianza del confine, benché sempre più labile, tra le due zone si trova una radura, nella quale è situato il container in cui vive Tessa. Mentre la radura di *Antartide* si distingueva immediatamente per un denso e innaturale silenzio, qui le percezioni sono di ordine visivo e olfattivo:

Tessa aprì la porta sul buio del bosco. Di colpo, l'oscurità assoluta. [...] Un vento gelido entrò nel container, spazzando l'aria che sapeva di chiuso. La neve era alta e già da settimane copriva l'odore di muschio, di muffa e foglie morte che era proprio del bosco di Stellaria. [...] Poco oltre, gli alberi fittissimi, il sottobosco, sopra cielo nero e stelle. Neve dappertutto.²⁴¹

La differente descrizione di due luoghi che invece sono accomunati dalle stesse caratteristiche fondamentali e dalla stessa posizione, si spiega con i distinti significati che hanno il compito di veicolare: nel bosco di *Antartide* erano gli uomini ad immergersi, alla ricerca di un contatto originario con la natura. Ne *La ragazza selvaggia* la razionalità umana compie un costante sforzo per assoggettare il mondo naturale, il quale però vanifica ogni tentativo di addomesticamento. Per questo motivo, l'immagine del bosco è più vivida e violenta, e il confine con la radura non rappresenta il luogo dove raccogliersi prima di partire per l'ignoto, ma una sorta di ultimo baluardo dell'umano, o meglio di prima linea per l'avanzata del selvaggio. Riuscire ad abitare lo spazio interstiziale della radura permette alla protagonista di allontanarsi dalle logiche di controllo, predominanti a villa Held e di rendersi conto delle potenzialità della bambina perduta, Dasha, pur senza

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, p. 13.

immergersi completamente nell'oscurità del non umano. Paradossalmente, è proprio in questa condizione di appartenenza a entrambi gli stati che Tessa riesce a compiere fino in fondo una scelta di solitudine e di maturazione personale. Il ritorno alla radura, alla fine del romanzo, avviene infatti nello stesso periodo in cui la donna aveva ritrovato Dasha, cioè verso la fine di dicembre, ma il paesaggio sembra essersi modificato:

iniziando a salire di quota, forse misteriosamente la nebbia si era dissolta. Pochi chilometri dopo, già quasi a destinazione, lì aveva accolti la neve. Stellaria era uno schermo bianco, un bersaglio indistinto, pensò Tessa, e loro la freccia.

[...] Una sensazione di disordine, un vuoto più fermo nel vuoto. Tutto sembrava trasformato, rispetto all'ultima volta che era stata lì, e a partire da lì, ogni gesto contava.²⁴²

Lo scenario che si era aperto in un buio dominante, assoluto, si chiude con uno *schermo bianco* in cui poter iniziare a disegnare delle immagini. La sensazione di disorientamento è certamente ancora forte, ma da quello spazio Tessa può ripartire con la sua esistenza, nella quale ogni gesto sarà significativo. Un'ultima notazione su questo romanzo riguarda la presenza, al suo interno, di un altro spazio di confine, che richiama la realtà perturbante di *Sleepwalking*. Se in generale sembra prevalere la rappresentazione mimetica, ma con significati nascosti del paesaggio, nel testo vi è un personaggio che vive indiscutibilmente in una condizione sospesa. Nina, infatti, poco prima che la gemella venisse ritrovata nella riserva in cui l'aveva abbandonata nella preadolescenza, a causa di un incidente è ricoverata: «il coma vero e proprio era durato solo qualche settimana dopo l'incidente. Adesso i medici parlavano di stato vegetativo profondo»²⁴³. Dopo aver vissuto la loro infanzia in un luogo di confine, l'orfanotrofio vicino al bosco contaminato di Chernobyl, le sorelle vengono portate fuori dall'Ucraina da Giorgio Held. Arrivate in Italia, è come se le due non fossero più in grado di convivere nella stessa zona, il segnale del loro rapporto incrinato è un'incapacità di coabitare che soprattutto Nina percepisce. Quest'ultima, concentrata con tutta se stessa nello sforzo di allontanarsi dal passato e di farsi calzare addosso la nuova vita, ha bisogno di liberarsi di Dasha per farlo, e la ragazza selvaggia non potrà tornare nella villa degli Held finché l'altra non si troverà in uno stato di incoscienza. Dal coma in cui si trova, Nina non uscirà mai: abbandonerà il nuovo stato

²⁴² *Ivi*, p. 172.

²⁴³ *Ivi*, p. 35.

sospeso in cui è rinchiusa per andare oltre, e facendolo «era quasi identica nel coma e nella morte, solo aveva dissipato calore, quel calore che adesso Dasha era tornata a emanare»²⁴⁴. Nell'evidenza del fallimento a cui aveva portato il suo tentativo di rinnegare senza conseguenze il passato d'infanzia, è come se decidesse di riparare il gesto compiuto a dodici anni donando il suo calore alla sorella attraverso una sosta in un luogo di confine metaforico, il coma, così che almeno Dasha possa ritornare nel bosco, lei che era sempre stata la più legata al selvaggio tra le due.

Ci stiamo, dunque, rendendo conto di come anche nei romanzi di Laura Pugno ambientati in uno sfondo vicino alla realtà quotidiana la descrizione dello spazio non sia da sottovalutare, perché non svolge solo la funzione di sfondo neutro nel quale far muovere i personaggi, ma contiene in sé degli elementi significativi per una comprensione più completa del testo. Nell'ultimo testo pubblicato dall'autrice, *La metà di bosco*, la descrizione delle isole in cui si svolge la trama si basa su luoghi reali, ma ci dice lei stessa in nota che «i luoghi reali non hanno nulla a che vedere con questo romanzo»²⁴⁵. Ci imbattiamo di nuovo, infatti, in un territorio di confine, con tutte le caratteristiche che abbiamo già delineato per i precedenti *Antartide* e *La ragazza selvaggia*. Così come Matteo ha la sensazione di trovarsi in un altro mondo durante la sua permanenza nella radura della Casa di Miriam, anche a Salvo le due isole greche in cui si trova ricordano un luogo di fantasia, più che uno reale:

ricordò un libro che per un attimo aveva pensato di infilare nello zaino [...], l'*Atlante delle isole perdute*. Gli veniva dall'infanzia, era stato un regalo di suo padre. [...] Nell'*Atlante* non c'era Halki, e nemmeno Krev, anche se entrambe sarebbero potute benissimo rientrare, pensò Salvo, nel novero delle isole perdute. [...] forse quello era un resto di passato, un luogo sopravvissuto.²⁴⁶

Nel gioco di rimandi e doppi che Pugno è solita inserire nei suoi testi, però, il primo luogo di confine in cui entriamo non è l'isolotto di Krev, ma la casa dell'ulivo che gli fa da specchio e nella quale Salvo trascorre le vacanze. Abbandonata da molti anni, l'abitazione è stata restaurata dalla famiglia che la possiede, solo che «bastava portarsi sul retro per rendersi conto che l'altra metà, a cui si accedeva dal lato interno del cortile, era tuttora in

²⁴⁴ *Ivi*, p. 161.

²⁴⁵ Laura Pugno, *La metà di bosco*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 139.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 55.

rovina»²⁴⁷: i lavori sono stati, dunque, lasciati a metà per qualche motivo che al protagonista non è chiaro, soprattutto visto che i proprietari non hanno difficoltà economiche. Salvo si stabilirà nella parte nuova della costruzione, scoprendo che Nikos, il figlio di Magdalini, e la sua amica Cora si trovano al suo interno, ma hanno scelto di accamparsi nel lato ancora in stato di abbandono, dove domina l'oscurità (poiché le finestre sono state inchiodate). Così come la casa è divisa nettamente in due zone ben distinte, allo stesso modo la misteriosa isola di Krev è

disabitata, tagliata in due da una profonda spaccatura, quasi una faglia, che divideva la parte secca, quella che guardava verso Halki, dalla metà di bosco. Lì la macchia era così fitta che sembrava impossibile da penetrare [...]. le coste della metà di bosco di Krev erano ripidissime, inaccessibili, con pareti a strapiombo sul mare e corone di scogli aguzzi affioranti, coperti a tratti dal va e vieni della marea. Le uniche piccole cale, con lembi di spiaggia bianca dove l'acqua del mare diventava trasparente, erano nella parte secca.²⁴⁸

La separazione che avevamo già incontrato, quindi, in presenza di un bosco, qui si precisa e diventa estrema, in un'isola che è tagliata in due da una spaccatura profonda, invece di presentare uno spazio interstiziale sospeso come confine. L'assenza di un corrispettivo della radura dei romanzi precedenti, implica anche la mancanza di una figura «custode», perlomeno a Krev. La donna che protegge il confine, in questo caso, è Magdalini, la madre di Nikos che conosce il segreto dell'isolotto, ha convinto il compagno ad acquistarlo per poterlo salvaguardare e introduce progressivamente Salvo ai suoi misteri; vive, però, a Halki, non potendo nemmeno lei rimanere in modo stabile nell'isola sospesa che è il regno sulla terra dei morti. Cora, invece, essendo deceduta e ritornata, non ha più la facoltà di allontanarsi da Krev, e vi attira Nikos, seguito dal protagonista del romanzo, il quale vi si reca più con scettico desiderio di aiutare il ragazzo a superare il lutto, che per scoprire se le leggende degli indigeni sono reali. La sua scelta di prendere possesso della parte della casa degli ulivi restaurata, quindi, simboleggia già la sua posizione di uomo razionale che si imbatte suo malgrado nel misterioso. Allo stesso modo la decisione dei due giovani di accamparsi nella metà in rovina prelude alla loro capacità di addentrarsi nell'isolotto. Quest'ultimo, nella sua capacità di accogliere in un unico spazio delimitato dal mare il

²⁴⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 55-57.

bosco e l'aridità, riesce quindi ad essere nella sua interezza un luogo *sospeso*, a differenza dei casi incontrati nei romanzi precedenti nei quali la distinzione più sfumata, paradossalmente, implicava una separazione più netta dei due spazi. Infatti, nonostante permanga nella metà di bosco una forza maggiore della natura irrazionale, anche nell'altra parte vi sono degli elementi rimasti a baluardo visibile di ciò che di misterioso si svolge ancor oggi sull'isola. Si tratta di antichissime vasche di marmo, risalenti a un periodo storico remoto e non ben precisato, nelle quali:

si vedevano solo dei segni, delle spirali interrotte, o dei solchi profondi, verticali. Le vasche erano grandi abbastanza da contenere un corpo umano disteso, con le ginocchia appena piegate e la testa reclinata sulla spalla. Forse si trattava di antiche sepolture, eppure non sembrava che fossero mai state ricoperte da terra, o lastre di marmo o pietra. Dovevano avere un uso rituale, forse erano altari per i sacrifici o venivano riempite con vino, olio o latte, o ancora erano usate per dei lavacri, per necessità di purificazione.²⁴⁹

Un qualche tipo di rituale legato al passaggio tra l'esistenza e ciò che c'è oltre si svolgeva quindi nell'intera Krev e, benché ora un lato sia inaridito, sono rimaste le rovine che segnalano che «forse Krev era stata un'isola sacra, un'isola tempio»²⁵⁰ presa nella sua totalità. Per questo motivo, in questo luogo i morti possono ritornare e anzi, sono loro gli unici ad avere consistenza nell'isola: «lì, su quel lembo minuscolo di terra, solo Cora era la realtà. Persino Nikos, per cui era tornato sull'isolotto, ora sembrava svanire sullo sfondo, come tutto il resto»²⁵¹.

Attraverso l'analisi di alcuni brani testuali riferibili alla rappresentazione degli spazi in Laura Pugno, abbiamo pertanto potuto constatare quanto i paesaggi che si situano al confine tra il familiare e il misterioso meritino un'attenzione speciale perché sono il luogo privilegiato da cui sviluppare una riflessione sulla vita e la morte, nel quale maturare la propria individualità ed entrare in contatto con l'ignoto e il rimosso. Anche questa predilezione per lo spazio di confine ci conferma l'importanza del concetto di *perturbante*, sotteso a tutta la poetica dell'autrice, dato che Freud legge lo stesso termine come il metaforico luogo di confine dove coabitano *heimlich* (traducibile come

²⁴⁹ *Ivi*, p. 56.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 110-111.

«familiare», benché contenga in sé già l'ambiguità di qualche cosa che mette a proprio agio ma al contempo anche di qualcosa che andrebbe tenuto celato) e *unheimlich* (che si potrebbe spiegare come ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto e invece è affiorato).

2.3.1.3 «Tutto stava tornando selvaggio»: la natura come spazio e metafora

Andremo ora a considerare la rappresentazione degli spazi dominio dell'irrazionale, compiendo anche noi assieme a Laura Pugno un metaforico attraversamento del confine sul quale siamo rimasti in bilico fino a questo momento. Nonostante il fatto di occuparsi del contatto tra i due luoghi differenti ci abbia già permesso di sfiorare il mondo del bosco, la sua importanza fondamentale all'interno della narrativa dell'autrice rende opportuno dedicarci un piccolo approfondimento.

La prima caratteristica che accomuna tutti gli spazi selvaggi è quella di essere difficilmente accessibili agli esseri umani, o perlomeno all'uomo comune. Ad esempio, all'interno di *Sirene* il selvaggio per eccellenza è incarnato dal profondo oceano, nel quale possono immergersi solamente i defunti («come Hassan, aveva chiesto che il suo corpo fosse disperso in mare. Anche le ceneri di Sadako si erano mescolate al mare aperto»²⁵²) o le sirene, in particolare Mia. Questa capacità della mezzoumana di addentrarsi nello spazio oceanico è dovuta alla sua condizione di mutante post-umano, riguardo alla cui specificità avremo modo di parlare quando ci occuperemo dei personaggi dei romanzi di Pugno. La profondità del mare è emblema del selvaggio anche in *Antartide*: sono infatti proprio le acque antartiche quelle in cui il protagonista Matteo rischia di perdersi, trascinato da un'inconscia pulsione di morte che lo spingerebbe ad abbandonarvisi. L'Antartide e le sue acque si rispecchiano, però, nella montagna in cui sorge la Casa di Miriam, offrendoci una visuale di quello che per Pugno è il paesaggio tipico della natura selvatica, cioè il bosco, sempre descritto come un luogo che sembra «non fosse mai stato toccato da mano umana»²⁵³. Benché i personaggi di *Antartide* si muovano al suo interno, in realtà vi possono accedere solo in modo limitato, perché anche in questa occasione la sua parte più impervia è riservata agli ospiti della Casa che vogliono morire nel modo più naturale possibile, lasciandosi poi introiettare dal paesaggio attraverso la loro

²⁵² Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 128.

²⁵³ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 60.

trasformazione in cibo per le bestie. La mano umana non riesce a toccare nemmeno il Gora, che sovrasta la città di Leilja nel romanzo *La caccia*, nonostante i tentativi degli uomini al potere di estendere quest'ultimo anche alla montagna:

sento che, in qualche modo, il Gora mi rifiuta. La grande montagna mi ricaccia indietro e non posso fare altro che avanzare lentamente, un passo dopo l'altro, per i sentieri conosciuti, cercando di ritrovarne il tracciato sotto la crescita della vegetazione. La milizia invia squadre di mantenimento sul Gora, ma le forze non sono mai abbastanza.²⁵⁴

Sforzo simmetricamente opposto, da parte dell'uomo, di imporre il proprio dominio su un bosco che rifiuta l'accesso a ogni creatura, a meno che questa non sia conforme alle caratteristiche del selvaggio, si evince anche nella descrizione della riserva di Stellaria, ne *La ragazza selvaggia*. In questo paesaggio estremo, gli esseri umani erano stati banditi dagli stessi ricercatori che lavoravano con l'idea

di una riserva integrale, di uno spazio protetto da cui l'uomo e i segni del suo passaggio sarebbero stati banditi, destinato a rinselvaticchire fino a un ipotetico, immaginario stato di natura, ammesso che mai fosse possibile.²⁵⁵

La natura, però, rimane ostile a ogni tentativo di intromettersi nelle sue logiche e persino in questo caso (in cui ad un primo sguardo lo scopo sembrerebbe essere condiviso) scarta rispetto al desiderio della razionalità di creare un modellino di selvaggio a suo uso personale, e si espande in modi impreveduti, tanto che alla fine «tutto si era andato sgretolando, giorno dopo giorno»²⁵⁶. Il bosco dell'isolotto di Krev, ne *La metà di bosco*, parrebbe richiedere un'attenzione a sé stante, visto che tutta l'ultima parte del romanzo si svolge al suo interno. In realtà, abbiamo visto, l'intera isola si configura come un paesaggio *sospeso*, e soprattutto all'interno della metà dalla vegetazione incolta gli esseri umani possono solo sostare per qualche tempo, oltretutto con conseguenze rilevanti, dato che questo è il regno dei morti in terra. Proprio per questa sua caratteristica questo è l'unico luogo selvaggio del quale viene esplicitata la sacralità – «forse Krev era stata un'isola sacra, un'isola tempio»²⁵⁷ – la quale, tuttavia, si può estendere ad accomunare

²⁵⁴ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, pp. 69-70.

²⁵⁵ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 14.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 15.

²⁵⁷ Laura Pugno, *La metà di bosco*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 56.

tutti i paesaggi simili degli altri testi di Pugno proprio per la loro peculiarità di essere interdetti all'umano, il quale vi può accedere solo in modo liminale, o solo dopo aver superato i confini della sua specie. Il fatto, inoltre, di ritrovare dei riti associati agli spazi del selvaggio va a sostegno della sua visione sacrale nella prospettiva narrativa dell'autrice. A Krev, per esempio, abbiamo incontrato delle vasche di marmo dalla probabile funzione rituale, a guardia della faglia che delimita la parte arida dell'isolotto. Inoltre, in questo ambiente completamente disabitato, non vi possono stanziare nemmeno degli animali,

la prima cosa che Salvo vide, sulla spiaggetta dove tirò in secca la barca, furono le api selvatiche. [...] le api svanirono velocemente come erano venute, lasciandolo col dubbio di aver sognato. [...] Magdalini gli aveva raccontato che le api di Krev erano diverse da quelle di Halki, più piccole e più velenose, di un colore d'oro scuro. Il loro era il miele dei morti e non andava toccato, questa era la superstizione dell'isola. Forse per questo, molti anni prima, a Halki, ai cadaveri venivano bagnate le labbra di miele.²⁵⁸

Altro rito legato al fondamentale passaggio tra la vita e la morte lo avevamo incontrato in *Antartide*, con il funerale, presieduto dalla sacerdotessa-Cati, del padre di Sonia: allo stesso modo, il rituale si svolgeva secondo un protocollo ben stabilito e non veniva eseguito nel profondo dello spazio del sacro ma sul limitare del bosco. Sempre legati al mondo ultraterreno e compiuti sulla soglia sono anche i gesti di Mattias ne *La caccia*, ma in questo caso hanno la funzione di propiziarsi gli spiriti che abitano nell'ombra:

allora mi sono ricordato di quando, anni prima, io e Nord sulla soglia del rifugio avevamo visto nostro padre compiere lo stesso gesto che sto per fare io ora. Mi sono inginocchiato e ho rovesciato il piatto con le croste bianche e brune di formaggio nell'erba, per gli spiriti del Leilja.²⁵⁹

Questi elementi rendono evidente la necessità per chi voglia inoltrarsi nel selvaggio di intraprendere un percorso di iniziazione, differente per i vari personaggi ma sempre imprescindibile. Avremo modo di considerare come le figure femminili riescano a compiere questo passaggio con maggiore facilità, per la loro tendenza innata ad accogliere

²⁵⁸ *Ivi*, p. 100.

²⁵⁹ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 61.

l'irrazionale che si spiega con una predisposizione ad entrare in contatto con il proprio corpo, e attraverso questo con il mondo. Il selvaggio è infatti insofferente nei confronti della razionalità umana e della sua capacità comunicativa, la cui presenza, oltre a non essere necessaria per entrare in contatto con la natura, spesso è persino d'intralcio tanto che ci si trova costretti a seguire un itinerario iniziatico per liberarsi dell'ordine del linguaggio. Pugno veicola questo significato già a partire dalla descrizione dei luoghi, principalmente quando si tratta di boschi. Per poterli osservare si rende necessario passare attraverso i sensi, anche il primo di essi, la vista, a cui di solito si fa affidamento non può essere d'aiuto perché il primo attributo del selvaggio è un'assenza di luce. Infatti, non appena ci vengono delineati, questi boschi, l'oscurità è la prima cosa di cui ci accorgiamo: «il buio viene improvvisamente, in questa stagione sul Gora, ti circonda»²⁶⁰ (*La caccia*), «erano ormai intirizziti dal freddo tagliente che sembrava fare tutt'uno col nero umido e profondo del bosco»²⁶¹ (*Antartide*), «apri la porta sul buio del bosco. Di colpo, l'oscurità assoluta»²⁶² (*La ragazza selvaggia*). In particolare, all'interno di *La caccia* lo stacco è netto per la presenza della «torre nera della Security con il suo cerchio di enormi led rossi»²⁶³, la cui luce violenta è l'ultima cosa che si scorge prima di lasciarsi alle spalle del tutto i tentativi di controllo umani e iniziare la salita al Gora. I personaggi dei romanzi sono dunque obbligati a prestare attenzione ad altri sensi per orientarsi, soprattutto all'olfatto. Portiamo ad esempio – in aggiunta ad altri già citati in precedenza quando abbiamo parlato della *vita sul confine* – *La metà di bosco*: «la macchia mediterranea che ricopriva la metà di bosco era tutta vegetazione mediterranea. La notte il vento spirava verso Halki portandone l'odore»²⁶⁴. Anche il tatto, in senso lato, è fondamentale, perché sulla pelle di coloro che si avvicinano al bosco spira sempre un vento molto forte e freddo, come nel container di Tessa «un vento gelido entrò nel container, spazzando l'aria che sapeva di chiuso»²⁶⁵ o sulla squadra di Nord a caccia della Bestia «presto il Gora sarebbe stato spazzato da bufere di vento»²⁶⁶. L'interdizione all'umano si associa quindi ad una serie di tratti ben riconoscibili che l'autrice collega ai luoghi selvaggi e impervi, tra i quali

²⁶⁰ *Ivi*, p. 72.

²⁶¹ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 72.

²⁶² Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 13.

²⁶³ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 60.

²⁶⁴ Laura Pugno, *La metà di bosco*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 56.

²⁶⁵ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 13.

²⁶⁶ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 92.

appunto si possono trovare il buio, il freddo e la violenza del vento. La descrizione assimila quindi i boschi a dei luoghi ctoni, circondati da un fascino proibito che attira l'uomo a perdersi dentro, suscitando in lui al contempo il bisogno di cercare di imporsi un controllo: risulta chiara, quindi, l'associazione tra il selvaggio e l'irrazionale, il rimosso che affascina e spaventa l'essere umano. A differenza di quello che succede quando il selvatico viene incarnato da delle figure femminili – che, proseguendo con la nostra analisi, noteremo come determini una reazione a schema ricorrente – nel rapporto con il paesaggio la razionalità prova differenti vie. In *Antartide*, infatti, il bosco può essere parzialmente esplorato perché l'atteggiamento di coloro che vi si avvicinano è rispettoso, e sottintende un desiderio di fondersi con quello che rappresenta. Gli ospiti della Casa di Miriam avviano, quindi, un percorso interiore prima che reale per poter superare il confine, si mettono in gioco e accettano dentro di loro l'idea del mistero della morte con serenità: vengono per questo motivo ripagati da una natura selvaggia, ma straordinariamente docile rispetto a quella che incontriamo negli altri romanzi. In *La caccia*, per esempio, la direzione del movimento è la stessa, cioè vi sono dei personaggi che intraprendono un percorso che li porterà a confondersi con la profondità della montagna. La differenza è, però, che qui c'è la presenza di un potere dispotico che tenta di imporre il controllo sulla montagna, di mapparla, ordinarla e stanarne i segreti (simbolicamente ingaggiando una caccia già in partenza irrealizzabile contro la Bestia misteriosa). Il Gora appare, di conseguenza, come un paesaggio minaccioso e impraticabile per gli appartenenti alla milizia: la natura scatena le sue armi migliori per tenere a distanza ospiti indegni della sua sacralità. Se il potere della montagna è sufficientemente forte per rendere vano ogni tentativo umano di violarla, nulla sembra poter fare il mondo di Underwater nei confronti dell'irragionevole razionalità dell'*Homo sapiens* in *Sirene*. Abbiamo visto come in questo caso la situazione ambientale sia talmente degenerata che il disastro naturale è già avvenuto e ci troviamo in uno scenario post-apocalittico. Per quanto la natura sembri sconfitta, però, mantiene una capacità vendicativa che fa in modo che il sole si trasformi nel veicolo di un'epidemia mortale di cancro nero, che contribuisce a spopolare ulteriormente un pianeta già svuotato dalle guerre. In questo modo, «tutto stava tornando selvaggio. Underwater, i Territori,

l'oceano»²⁶⁷, e sopravvivono le creature che sanno anche loro *tornare selvagge*, o le piante

a volte, Samuel pensava che dentro le piante di Sadako si stesse sviluppando una forma di intelligenza. Il sole che uccideva gli uomini sembrava gonfiarle di vita meravigliosa. Forse erano destinate a ereditare la Terra.²⁶⁸

La ragazza selvaggia illustra una casistica nella quale l'ambizione umana è assimilabile a quella degli uomini della milizia ne *La caccia* o della yakuza in *Sirene*: vi è il chiaro obiettivo, infatti, di sottoporre a rigido controllo la manifestazione della natura. La situazione è, tuttavia, complessa in quanto non ci troviamo di fronte né a una catastrofe già attuata, né a un selvaggio dall'indiscutibile potenza a fronteggiare i tentativi razionali di addomesticamento. In un primo momento, infatti, il progetto dei ricercatori su *Stellaria* sembra sottintendere a una concezione del paesaggio che si richiama a quella che avevamo individuato come prima linea tematica nella gestione degli spazi in letteratura, cioè con una contemplazione della *wildness*, nella traduzione ambientale del mito del buon selvaggio. Il proposito è quello di trasformare il bosco in un «gioiello selvaggio»²⁶⁹, emblema della capacità dell'uomo di occuparsi della conservazione del territorio, tanto che viene posto un custode reale a guardia della riserva e a simbolo del desiderio di diventare i protettori del bosco. Dopo la *scomparsa delle lucciole*, però, il rapporto dell'uomo con la natura non può più essere pacifico, poiché la violazione degli equilibri naturali dal secondo Novecento in poi è un dato di fatto, quindi fin da subito viene smascherata la reale mira che sottende al progetto: lo scopo non è quello di lasciare libera la natura di esprimersi senza forzarla, ma di incanalarla in un percorso che la riporti «fino a un ipotetico, immaginario stato di natura»²⁷⁰. Di fronte a un addomesticamento forzato, per quanto travestito da processo di liberazione, il bosco reagisce, muovendosi ad un primo sguardo nella stessa direzione tracciata dall'uomo, in realtà però tracimando i confini che gli erano stati posti dato che

²⁶⁷ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 13.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 22-23.

²⁶⁹ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 15.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 14.

ormai Stellaria non era più un centro abitato, e gli ultimi vecchi erano stati lasciati morire nelle loro case. Il paese era morto con loro, e la riserva lo aveva ricoperto. A volte Tessa passeggiava per le antiche strade, dove ormai cresceva l'erba. Quella visione di città invasa, di natura dappertutto, le piaceva.²⁷¹

La replica della natura ai tentativi umani di *La ragazza selvaggia* ci conferma la sua fierezza e il suo rifiuto ad asservirsi al razionale. Possono coglierne le potenzialità solo coloro che sono in grado di accogliere al loro interno l'irrazionale, o meglio che accettano di intraprendere un percorso interiore che li porti ad accettare quanto di non logico si agita del corpo umano, spesso con il supporto di una ritualità antica che aiuti a smussare le asperità del naturale. Tutti gli altri, che tentano di aggredire il selvaggio, sono destinati a soccombere di fronte alla sua potenza, la quale trova il modo di risorgere anche quando sembra irrimediabilmente compromessa.

²⁷¹ *Ivi*, p. 22.

2.3.2 Strane creature

Dopo aver verificato la modalità di gestione degli spazi di Laura Pugno, proseguiamo ora il nostro studio rivolgendo lo sguardo ai personaggi e alle tematiche che incarnano. A partire sempre dalla lettura di brani testuali rilevanti, abbiamo scelto di raggruppare le diverse figure che compaiono nei vari romanzi secondo alcuni temi significativi che queste permettono di approfondire. In particolare, nel primo e secondo paragrafo incontreremo il femminile post-umano, evidenziandone la carica *perturbante*. *Fascino e peccato ibridativo*, inoltre, ci darà l'occasione di far affiorare anche la questione della violenza di genere, mentre nella seconda sezione potremmo osservare il ritorno del rimosso legato alla presenza del sovrannaturale nella realtà il quale nel paesaggio si concretizzava con l'immissione di elementi visionari e/o legati al selvaggio nel quotidiano, e qui si manifesta attraverso misteriosi poteri. Con *Le ragazze selvagge* avremo modo di riprendere la tematica del selvaggio e dell'irrazionale da esso simboleggiato, approfondendo inoltre la fondamentale questione – in precedenza solo accennata – del linguaggio all'interno dei testi. Le figure femminili ricoprono in Pugno un'importanza fondamentale: a causa di un'indubbia gravidanza di senso – che giustificheremo nell'analisi – a loro correlata, la presenza sarà dominante nello sviluppo dell'elaborato da qui in avanti. Si è scelto, tuttavia, in conclusione di dedicare uno spazio di approfondimento ad alcuni protagonisti maschili, avendo individuato delle consonanze che permettono di accostare i diversi soggetti e di interrogarsi attraverso di loro sull'importanza dei riti d'iniziazione legati all'esperienza della morte.

2.3.2.1 *Fascino e peccato ibridativo*

Abbiamo visto come il *perturbante* sia fondamentale nella produzione (poetica e in prosa) di Laura Pugno e come il romanzo che ne fornisce la rappresentazione più riuscita sia *Sirene*. Sono proprio loro, le sirene, i personaggi fondamentali che incarnano allo stesso tempo l'alterità totale e l'umanità, il desiderio di ibridare la specie, che ha in sé un enorme carico di fascinazione, e la violenza che si scatena nel tentativo di non far affiorare in superficie il piacere rimosso dell'abbandonarsi all'irrazionale *monstrum*.

Se analizziamo le caratteristiche delle sirene di Pugno, alla ricerca degli elementi che ne determinano diversità e familiarità, il primo aspetto da evidenziare è il rimando inevitabile all'immaginario archetipico che queste richiamano. La loro scoperta provoca, infatti, tutta una serie di ipotesi tra gli abitanti di Underwater, dalla mutazione genetica alla manifestazione di una misteriosa divinità, arrivando a considerare l'idea che si tratti solo di specie «forse antichissime, come le meravigliose sirene crudeli»²⁷². Queste creature richiamano, quindi, le mitologiche donne-mostro, incantatrici e pericolose, che la cultura occidentale conosce dalla loro prima apparizione all'interno dell'*Odissea*. Le sirene condividono con le loro progenitrici letterarie l'attrattiva sessuale, poiché «non solo l'umore della pelle, non solo la carne e il latte di sirena, ma anche l'odore era afrodisiaco»²⁷³, e la capacità di attirare talmente con il loro canto da far impazzire chi le ascolta. Però, in questo caso,

le sirene non cantavano per l'orecchio umano. A volte emettevano un verso stridulo di gabbiano o di foca, ma il loro canto vero era un richiamo ultrasonico che faceva impazzire i cani, e forse, per quanto impercettibile all'udito, anche gli uomini. [...]

Le statistiche dimostravano che i lavoratori dei macelli presentavano una spiccata tendenza al suicidio. Per questo, negli impianti di nuova costruzione, le vasche della morte erano insonorizzate, ma quello in cui lavorava Samuel era uno dei più vecchi.²⁷⁴

Ci sono, perciò, delle differenze rispetto al canto ammaliante che Ulisse aveva potuto ascoltare legato all'albero maestro della sua nave dai compagni: queste creature emettono dei suoni che sono paragonati a dei versi di animale, la voce non fa parte degli elementi della loro natura che le avvicinano alla specie umana. Nel loro «aggiornamento fantascientifico»²⁷⁵ possiedono comunque un *richiamo ultrasonico* che fa impazzire sicuramente i cani; rimane il dubbio che abbia degli effetti anche sugli esseri umani, per l'alto tasso di suicidi registrato tra coloro che entrano più spesso in loro contatto, soprattutto nella fase del processo di sfruttamento che prevede la violenza della macellazione. Il fascino sessuale è invece innegabile, tanto che le sirene sterili (troppo

²⁷² Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 10.

²⁷³ *Ivi*, p. 19.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 5.

²⁷⁵ Tiziano Scarpa, *Sirene*, «Il primo amore», 23 maggio 2007

<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367>

preziose per il commercio delle carni, invece, quelle che possono procreare) vengono regolarmente inviate a dei bordelli, in teoria illegali, nella pratica gestiti direttamente dalla yakuzza. Oltre all'odore e al gusto afrodisiaci, l'attrazione è data anche dalla commistione di caratteristiche mostruose con altre riconoscibili come umane:

le femmine erano bestie da latte e da carne e insieme erano donne, prive di parola, prive di gambe, il muscolo unico della coda capace di spezzare in due la schiena di un uomo, la vagina liscia, protetta dall'abrasione dell'acqua di mare da uno smegma madreperlaceo.

[...] i visi poco più che musi – di vacca, pensò Samuel – ma a complicare il loro corpo c'erano quei capelli lunghi [...], un'unica massa elastica verdeazzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida delle adolescenti, e le braccia verde chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verdecupo, durissimi.²⁷⁶

Gli elementi umani e non umani sono dunque inscindibilmente mescolati, tanto che nella descrizione che ne viene fornita si mischiano, ad esempio nel paragone evidente tra i capelli e *le trecce della più splendida delle adolescenti*, ma anche nell'accostamento costante di particolari insoliti a parti del corpo altrimenti riconoscibili: le *mani* non sono zampe, ma sono comunque *palmate*, il *seno* ha dei capezzoli *verdecupo*, la *vagina* è protetta da una sostanza insolita, lo *smegma madreperlaceo*. L'impossibilità che se ne determina di separare la parte animalesca enfatizza sia la sensazione *perturbante* suscitata dalle sirene, sia l'attenzione per ciò che animalesco non è – principalmente i capelli – e di conseguenza la pulsione nei loro confronti. Inizialmente la loro scoperta aveva dato impulso persino alla creazione di musei di Nuove Scienze Naturali, all'interno dei quali i cadaveri imbalsamati e imbellettati (arrivavano persino a intrecciare fiori nei loro capelli) fornivano agli spettatori un maggiore conforto nel vederle più simili a una donna, o un maggiore piacere nell'averne a tal punto il dominio da poterle esporre alla morbosa curiosità. Poter avvicinare le misteriose e crudeli creature a qualcosa di conosciuto dà la percezione, dunque, a coloro che le posseggono di averne il controllo; in realtà, però, lo stesso procedimento attiva la sensazione inquietante nei loro confronti. Il meccanismo risulterà particolarmente chiaro seguendo le vicende di Samuel: il suo primo contatto con le sirene, precedente alla visita al museo dove erano esposte ripulite e inodori, avviene in

²⁷⁶ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 6.

un contesto demifisticativo perché «le meravigliose sirene erano grandi carcasse in putrefazione, che puzzavano»²⁷⁷. La sensazione dominante è quella olfattiva, sgradevole a causa del forte odore di decomposizione, che suscita nel giovanissimo protagonista solo delusione, predisponendolo però ad associare quelle che per alcuni sono splendide divinità al concetto di morte. La presa di coscienza di un'attrazione sessuale nei loro confronti avviene solo vedendo Ivy, la giovane attivista del Mermaid Liberation Front, leccare e profanare il corpo di una sirena, docile grazie ai narcotici somministrati nei bordelli. Da quel momento in poi, l'idea della monta delle femmine diventa la sua fantasia erotica favorita, che si manifesta in questo momento solo all'interno di rapporti consenzienti con Sadako. A differenza di alcuni anziani appartenenti alla yakuza, ossessionati a tal punto dalla *carne di mare* da organizzare battute di caccia alla ricerca di esemplari ancora selvaggi da violare pienamente, Samuel non sente ancora la necessità di mettere in atto la fantasia. L'azione subentra solo nel momento in cui la compagna è deceduta per il cancro nero, dopo gli ultimi giorni della sua malattia passati in un costume da sirena, tanto che a lui «era sembrato che la maschera modellata su una sirena da allevamento, un esemplare qualsiasi già macellato, somigliasse realmente a Sadako»²⁷⁸. Non è quindi la sola carica affascinante delle creature a spingere il protagonista all'accoppiamento, ma una combinazione di desiderio represso verso il selvaggio, di pulsione di morte e di tentativo di gestione del lutto con un simulacro della sua amata. La repressione, in particolare, si manifesta nella sua incapacità di comprendere, a livello conscio, «perché avesse deciso di calarsi nella vasca delle sirene durante la monta»²⁷⁹. È emblematica a tal proposito la frase che chiude il capitolo in cui si interroga sui motivi del suo gesto che, isolata quasi come fosse un pensiero sfuggito a Samuel e non più la voce dell'asettico narratore, ci svela il suo desiderio: «avrebbe anche potuto montarla di nuovo, se se ne fosse data l'occasione»²⁸⁰. In ogni caso, al momento di scegliere l'esemplare tra le varie femmine pronte per l'estro, si rivolge a una delle mezzoalbine, che solitamente sono «con la loro pelle biancoargento leggermente più morbida dello standard, [...] più simili alla femmina della specie sapiens»²⁸¹. Come dicevamo, il protagonista ricerca la familiarità nel decidere con chi avere un rapporto sessuale, ma poi

²⁷⁷ *Ivi*, p. 15.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 47.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 34.

²⁸¹ *Ivi*, p. 29.

nel momento in cui questa lo guarda negli occhi, «cosa che le sirene non facevano mai», o in cui ha l'istinto di accarezzarle il muso, prova una sensazione di disagio, che si traduce narrativamente nell'innesto di una digressione sui primi tempi dopo la scoperta della specie, quando c'erano stati dei tentativi di utilizzarla alla stregua di un animale domestico. Il culmine del processo arriva con la violenza di Samuel nei confronti della figlia Mia. È indicativo che il fatto avvenga dopo che Mia era riuscita a parlare per la prima volta, e dopo che si era premurato di tatuare completamente il corpo della sirena allo stesso modo in cui era decorato quello di Sadako prima che il derma bianco sopraggiungesse. Il ricordo della madre mezzoalbina riaffiora, tuttavia questa «somiigliava a Mia, aveva un corpo identico, ma non era umana»²⁸²: la confusione del protagonista, accentuata dall'avvicinarsi della sua morte, accende l'impulso violento in massimo grado, quello incestuoso.

Un aspetto di notevole rilevanza è che a scatenare tutte queste reazioni siano soltanto le femmine, e non i maschi di sirena, «dugonghi di piccola taglia, [che] non avevano niente di umano». La rappresentazione è coerente con il mondo fortemente androcentrico che si delinea ad *Underwater*, in cui lo sfruttamento a tutti livelli delle sirene è immagine di un abuso perpetrato nei confronti di tutte le donne che compaiono nel romanzo. Ivy era arrivata al suicidio dopo essere stata costretta da Samuel a profanare la dea e, prima, a mangiarne le carni nonostante la sua reazione violenta di rifiuto; la madre del protagonista viene lasciata morire, incinta, a causa dello scatenarsi dell'istinto omicida del padre e infine la compagna Sadako gli era stata regalata come un oggetto usurato a soli quindici anni, dopo essere passata per le mani del padre (che l'aveva marchiata), dello zio a cui piacevano le bambine e infine ceduta ad una guardia del corpo. La stessa potenzialità afrodisiaca delle sirene è in realtà molto differente dal potere attivo che possedevano le antenate omeriche: chiuse nella catena di montaggio delle vasche da monta, non hanno possibilità di scegliere nemmeno il loro compagno, benché siano lasciate libere di divorarlo non appena l'accoppiamento termina (ma a ben vedere anche questa è una concessione dovuta all'inutilizzabilità totale dei maschi, la cui carne è velenosa per gli uomini). Le femmine della specie hanno dunque una fortissima carica di novità, che viene tenuta sotto controllo del maschile nel solo modo che conosce, probabilmente anche in risposta ad un turbamento inconscio: l'uso della violenza.

²⁸² *Ivi*, p. 120.

Nonostante il contesto di sfruttamento e distopia pervasivi, l'accentuarsi di queste dinamiche nei confronti dei corpi di donna soprattutto quando più legati alla non-razionalità, alla natura, porta a chiedersi se più che ricercare le caratteristiche umane nelle sirene non sarebbe il caso di farlo negli uomini stessi. Nel degrado completo di una società in cui anche la tecnologia viene usata per scopi perversi, la domanda su che cosa sia il mostro si ritorce contro le figure che si ergono a superiori baluardi della specie sapiens. Ecco che in questo romanzo, quindi, «nella trasgressione dei limiti tra l'uomo e l'animale [... si trova] un'eco e un'estremizzazione di alcune delle idee dei testi centrali del postumanismo»²⁸³. Il fascino nei confronti dell'ibridazione è innegabilmente provato dagli uomini che incontriamo nel testo, ma questo non implica la loro capacità di accettare automaticamente a livello conscio il desiderio, in primo luogo, e di conseguenza la parte animale che secondo le teorie del post-umano abita ognuno di noi e che – se accolta – permetterebbe un'espressione più compiuta delle nostre potenzialità. Al contrario, all'augurabile conciliazione si sostituisce una separazione totale soprattutto con le sirene che vengono considerate alla stregua di bestie quando, invece, sono le figure che contengono in massimo grado una speranza per l'umanità, o perlomeno per la sopravvivenza di una qualche forma di esistenza post-umana. Riecheggiano le teorie radicali del manifesto di Haraway, nel quale l'origine delle disparità di trattamento delle donne viene fatta risalire al mantenimento della dualità primaria uomo-animale. In particolare, nella proposta della studiosa possiamo ritrovare sia il concetto che l'ibrido si genera sempre a partire da una violenza, o perlomeno da un qualche tipo di mutilazione compiuta nei suoi confronti, sia il modello teorico che sottende alle possibilità di rinascita futura incarnate in Mia e sua figlia. Tuttavia, la radicale proposta di una contaminazione consapevole e gioiosa verso una nuova società cyborg viene problematizzata nel romanzo di Pugno. Le figure femminili non sono ancora in grado di cogliere a pieno, infatti, le potenzialità del piacere ibridativo anche questo ancora in mano al dominio maschile, e negli uomini che lo usano come altro tentativo di imporre il loro desiderio si macchia di una connotazione peccaminosa, gravida di conseguenze negative. Solo Mia, la piccola mezzoumana, sarà capace di superare il trauma della violenza facendo della sua mente «tabula rasa»²⁸⁴ così come il suo corpo si era fatto «duro, muscoli sotto uno strato di pelle

²⁸³ Camilla Erichsen Skalle, *Umanità e mostruosità. Una lettura di Sirene di Laura Pugno*, «il verri», LVI, 46, giugno 2011, p. 135.

²⁸⁴ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 145.

nuova, in parte cresciuto grazie al derma sintetico che poi le si era staccato di dosso»²⁸⁵. Il processo compiuto dalla sirena non rientra né nella dinamica della sottomissione, né in quella del rigetto totale delle caratteristiche umane o della tecnologia, anche perché se non le avessero applicato il derma sintetico (benché questo si stacchi dalla sua pelle spontaneamente) sarebbe sicuramente morta. In assenza di un qualsiasi tipo di innocenza originaria a cui tornare, non solo quella umana ma anche quella delle «feroci regine del mare»²⁸⁶, Mia può essere costitutivamente impura e realizzare l'identità cyborg, abitando il confine. Nella conclusione del romanzo riuscirà infatti a liberarsi dalle vasche in cui la yakuza la teneva prigioniera con Samuel, e a lasciarsi alle spalle anche «l'ordine del linguaggio»²⁸⁷. Dopo aver imparato finalmente a pronunciare il nome del padre, e averlo manifestato di fronte ai suoi aguzzini appena prima di riuscire a fuggire, la mezzoumana nell'oceano smarrisce il significato della parola, che diventa solo un «verso»²⁸⁸ destituito di senso, da sfogare in solitudine e non di fronte al gruppo di cui è alpha (esemplare dominante). Il linguaggio dunque in una qualche forma permane, ma in una modalità non prevista dagli umani che tanto l'avevano ricercato in lei. Il superamento si compie anche riguardo alla figura paterna, e non solo a livello mentale poiché Samuel sarà il primo pasto carnivoro della sua nuova esistenza oceanica. Introiettare il padre le permetterà simbolicamente di neutralizzare la violenza subita fino a quel momento, accogliendola dentro di sé e traducendola in delle caratteristiche a lei funzionali che saranno probabilmente uno dei motivi che la porteranno ad essere leder del suo nuovo gruppo: «a differenza delle altre sirene del branco, Mia amava il sapore del sangue, il pesce grasso e vivo»²⁸⁹. Conseguenza emblematica della sua capacità di superare ogni dualismo è che la sirena si riappropria della scelta persino a livello sessuale, non essendo più sottomessa al dominio maschile: sarà lei, la stagione successiva, a scegliere il maschio che più le aggrada e divorarlo dopo l'atto, come da sua natura.

Sirene esplora, quindi, in maniera esemplare delle tematiche, legate al post-umano e alla diversità offesa, centrali in tutta la riflessione di Laura Pugno: ritroviamo anche negli altri romanzi la violenza nei confronti del femminile, legata a stretto nodo con un fascino macchiato di peccato.

²⁸⁵ *Ivi*, pp. 143-44.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 33.

²⁸⁷ Camilla Erichsen Skalle, *op. cit.*, p. 141.

²⁸⁸ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 145.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 144.

In *Quando verrai* la mutante è la piccola Eva, segnata da una diversità che si manifesta in primo luogo nelle macchie argentee della pelle e nelle violente previsioni che le balenano in mente sulla morte di coloro con i quali viene a contatto. Tra i personaggi maschili presenti nel testo quello maggiormente rilevante al momento è Stasi, in quanto Ethan condivide con la ragazza il misterioso potere. L'attrazione di Stasi nei confronti di Eva potrebbe essere rubricata ad un primo sguardo all'interno di una tendenza pedofila, non fosse che l'aspetto di violenza sessuale nei confronti di una minore sembra avere una genesi differente. Infatti, di fronte al rifiuto della malattia dermatologica da parte della madre e di lei stessa, «solo Stasi non aveva paura»²⁹⁰ e questa sua apparente accettazione determina l'inizio dei primi contatti fisici tra i due in un modo del tutto particolare:

devi abituarti, le dice sempre Stasi. A volte la tiene ferma, lì nel furgone, e le tocca le chiazze di pelle malata. Lei grida quando lo fa, e lui le mette una mano sulla bocca. È così che hanno cominciato.²⁹¹

La carica attrattiva si concentra quindi inizialmente sui segnali della diversità di Eva più che sul suo corpo, descritto come ancora immaturo e quasi da ragazzo. Si scatena in Stasi una pulsione sessuale nei suoi confronti intrecciata di violenza e bisogno di sopraffazione, come se non conoscesse altra modalità per venire in contatto con l'altro diverso da sé. Un breve accenno nel testo conferma ulteriormente la possibilità di leggere secondo una visione post-umana la relazione tra i due, poiché, mentre sono chiusi in un furgone, di Stasi si dice che «un istante dopo è sdraiato accanto a lei, si muove veloce come un animale»²⁹². La distinzione tra ciò che è umano e ciò che non lo è sfuma, ci ritroviamo di nuovo al cospetto di un femminile mutante che avrebbe tutte le caratteristiche per poter essere considerato altro dalla specie umana ma viene in contatto con un rappresentante maschile della stessa che, nel tentare di porsi in una posizione di superiorità con la violenza, risulta più mostruoso del *monstrum* stesso.

Con il romanzo *La caccia* la situazione si fa più complessa perché la narrazione si svolge all'interno del paesaggio mentale allucinato dei due protagonisti telepatici. La figura *perturbante* è incarnata dalla giovane ragazza dalla pelle candida e i capelli rosso

²⁹⁰ Laura Pugno, *Quando verrai*, minimum fax, Roma, 2009, p. 14.

²⁹¹ *Ivi*, p. 40.

²⁹² *Ibidem*.

acceso trovata misteriosamente morta nell'appartamento di Nord, la cui figura si confonde con le volpi presenti nel monte Gora e con la Bestia che pare abitarvi, ma potrebbe essere intesa anche come un'allucinazione del protagonista. In quest'opera ritroviamo il rimando ad una mitologia precedente – in questo caso riferita al folklore giapponese e cinese – che rappresentava una figura femminile ibridata con l'elemento animale e caratterizzata da un misterioso fascino ambiguo, tra benevolenza e malizia. In questo caso, l'attrazione per il selvaggio si confonde tra l'inseguimento della ragazza, la caccia a volpi/Bestia e il forte richiamo dell'irrazionale dentro di sé di cui tutti gli elementi elencati sembrano essere solo figura, in modo più evidente rispetto agli altri romanzi. La prima ad apparire sul cammino nel Gora di Nord è la volpe, «una cosa dorata che si muove, come lo spirito a cui offriamo le croste di pane davanti al rifugio. [...] è una preda. Dorata, magnifica»²⁹³ e nello stesso momento l'uomo ci racconta che «mio padre cacciava volpi, quando era giovane, molti anni prima di conoscere mia madre»²⁹⁴. La caccia alle volpi viene, dunque, sottilmente associata al femminile con la semplice notazione che si tratta di un'attività riservata agli uomini della famiglia, ma soprattutto che si è svolta solo ed esclusivamente prima della presenza di una donna nella vita del padre. Non solo, poche righe dopo l'apparizione il protagonista confessa che «anch'io più di una volta, in quegli anni, ho mangiato carne di volpe. Non so perché adesso quel sapore selvatico mi sembri tanto desiderabile. È come se mi stessi imbestialendo»²⁹⁵: il legame con il selvaggio è immediato e compare sotto forma di desiderio non compreso e temuto, tanto forte che Nord si toccherà istintivamente il corpo in cerca di segni di una trasformazione portata da una tale pulsione. La scomparsa della volpe inseguita da Nord lascia spazio alla ragazza, che si presenta alla tenda con il suo aspetto che richiama «uno dei selvatici del Gora, i misteriosi abitanti della montagna di cui si favoleggiava durante la guerra civile»²⁹⁶. Il primo contatto tra i due avviene attraverso il cibo, si passano del formaggio – così come era rituale lasciare delle offerte da mangiare per gli spiriti della montagna prima di salirvi – anche perché la comunicazione verbale con lei è resa difficoltosa dalla sua poca padronanza del linguaggio, come non le fosse familiare. La seconda volta che la ragazza dai capelli rossi si presenta, Nord è già ferito, confuso dalla febbre e reagisce ferendola

²⁹³ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 70.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 71.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 74.

con un coltello e succhiandole poi il sangue dalle dita escoriate. La violenza che fino a quel momento si era rivolta solo nei confronti degli animali, le volpi, si scatena nel momento di debolezza verso quella che sembra essere la loro misteriosa manifestazione umanizzata. È interessante notare anche come ritorni la tematica dell'imbalsamazione, così come in *Sirene*. Questa abitudine trasmessa dal padre e riservata inizialmente alle volpi, durante il racconto sembra rischiare di trasformarsi nel destino finale della giovane, poiché Nord si rivolge a un uomo che l'aveva già praticata per lui in precedenza, promettendogli una bestia meravigliosa da congelare per sempre nella bellissima immagine della sua sottomissione e sconfitta al potere del cacciatore. Come preannunciato, però, la voce narrante non è lucida e non ci permette di sciogliere il mistero della natura di questa donna o della conclusione delle vicende. Quello che certamente si può notare è come il fascino nei confronti dell'irrazionale destabilizzi enormemente i personaggi maschili, portando all'emergere della violenza come unica strategia conosciuta per gestire l'emozione e il timore, anche quando il conflitto sembra tutto interiore. Qui non abbiamo una palese liberazione della figura *perturbante*, il suo destino sembra anzi compiersi proprio con un'imbalsamazione, benché compiuta dagli agenti «freezing il corpo perché non si corrompesse, mantenendo intatta per giorni la scena della morte»²⁹⁷. La confusione massima tra cacciato e cacciatore, però, certifica già da sola la vittoria dell'irrazionale, confermata dall'apparizione a Mattias, in procinto di smarrirsi volontariamente sulla montagna, di «un bagliore di rosso, il rosso che domina il bianco. Ancora viva, la volpe»²⁹⁸.

Infine, possiamo ritrovare la dinamica di un fascino ibridativo contaminato dal peccato e da manifestazioni di aggressività nell'ultimo romanzo di Laura Pugno, *La metà di bosco*. Mentre in casi precedenti il *perturbante* si diffondeva tra le pieghe del testo rendendo complesso individuarlo, o perlomeno fissarlo in un solo elemento, qui sembra concentrarsi, come abbiamo osservato, attorno alla figura di Cora. A riprova che la fascinazione e la violenza ad essa correlata si indirizzano principalmente nei confronti di figure costitutivamente ibride, l'atteggiamento verso la ragazza da parte dei protagonisti maschili muta al cambiare della sua condizione. Inizialmente, infatti, il rapporto con Nikos si svolge in una dimensione completamente platonica, in quanto lei non sembra

²⁹⁷ *Ivi*, p. 16.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 131.

abitare un corpo. Notavamo come paradossalmente la figura di Cora sembri assumere consistenza solo nel momento in cui dovrebbe essere morta, quando cioè la troviamo bloccata al confine tra la vita, possibile solo nell'isola, e la scomparsa totale. È quindi il nuovo status, che comprende in sé parte delle caratteristiche della giovane viva e al contempo un'irrimediabile diversità, a permettere il rapporto sessuale con Nikos. Sebbene in vita il desiderio nei suoi confronti fosse stato sopito senza particolari conflitti interiori dal ragazzo, quando si ritrovano nell'isola il fascino che lei sprigiona è talmente potente da impedirgli di trattenersi benché «Salvo ebbe l'impressione che Cora non volesse più continuare e che Nikos la stesse forzando»²⁹⁹. Inoltre, la condizione di rediviva si lega all'irrazionale – aumentandone il fascino – non solo perché è tornata dal mondo dei morti, ma anche perché nel farlo ha assunto in sé alcune caratteristiche animali. Ci viene detto, ad esempio, che «Cora si accoccolò accanto al fuoco davanti a Salvo [...]. Mangiava con le dita, succhiando l'olio che ne scendeva, cercando di non tagliarsi le labbra»³⁰⁰ e più esplicitamente che si comportava «come un animale selvatico che si lascia addomesticare»³⁰¹. La presenza di un femminile post-umano, in grado di accogliere in sé le potenzialità della contaminazione e vivere sul confine, si scontra con l'incapacità dell'uomo di fruire correttamente di questo piacere liberatorio, scatenando istinti violenti volti a confermare la sua superiorità in presenza di un indubbio desiderio altrimenti consciamente non giustificabile.

2.3.2.2 «Non so se è una malattia o un potere»

Una delle forme di *perturbante* più diffusa, assieme a quella connessa a tutto ciò che ha a che fare con la morte, è la paura che l'umano possa avere dei poteri soprannaturali, manifestando la forza del suo pensiero nella realtà. Questo timore viene messo narrativamente in scena in particolare nel romanzo *Quando verrai*, con l'attribuzione di un misterioso potere alla piccola protagonista Eva. Abbiamo avuto modo di constatare che la situazione di ambiguità e incapacità di incasellare chiaramente un evento o una creatura ottiene l'effetto di potenziare la percezione di *perturbante*, che si alimenta della

²⁹⁹ Laura Pungo, *La metà di bosco*, Marsilio, Venezia, 2018, p. 106.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 104.

³⁰¹ *Ivi*, p. 103.

confusione tra familiare e non. Coerentemente, dunque, Laura Pugno non ci svela la natura della diversità di Eva, ma anzi nelle prime pagine la associa alla confortante diagnosi fornita da un dermatologo. La scienza si inserisce nel testo nel tentativo di erigersi a baluardo della razionalità senza margine di dubbio, non fosse che «qualsiasi cosa fosse – psoriasi, come dicevano – d'estate peggiorava. I medici non avevano saputo fare niente»³⁰². Nonostante abbiano dato un nome a quella che credono essere una malattia, i dottori non sono comunque in grado di proporre una soluzione efficace e si limitano a suggerire alla ragazza di esporsi al sole e non strappare «le piccole scaglie argenteo, opalescenti, dalle lesioni»³⁰³. Il fallimento della medicina moderna alimenta la paura di Leila, la madre, la quale si convince definitivamente – proprio nel luogo in cui avrebbe dovuto sciogliere i suoi timori – che questa psoriasi sia in realtà qualche cosa di strano, alimentando il sospetto anche nel lettore. La ricerca della natura delle macchie sulla sua pelle sarà il segreto motore portante dell'intera vicenda, a partire da una situazione in cui Eva non accetta la sua condizione, e attraverso delle tappe intrecciate a degli avvenimenti violenti o traumatici. Il primo ad accettare, perché peccaminosamente affascinato da esse, le chiazze rosee e argenteo è Stasi, davanti al quale però la ragazzina continua a velarsi. È emblematico che nella violenza dello stupro nel quale perde la verginità

Eva si gira, si toglie la gonna e il top allacciato dietro. Poi si volta e guardandolo negli occhi si toglie le mutandine, tiene addosso solo un coprispalle bianco per le braccia mangiate dalle chiazze. Non si copre il sesso, lui sa che vorrebbe coprirsi le ginocchia.³⁰⁴

Anche nella violazione più totale dell'intimità Eva si dimostra quindi capace di un gesto di sfida nei confronti del suo aguzzino, guardandolo negli occhi mentre si spoglia da sola. Quello che la mette maggiormente a disagio è l'esposizione delle chiazze, che rappresentano la sua diversità e al contempo la sua vera natura. La vicenda dello stupro è inoltre la molla che fa scattare la prima rivelazione delle qualità ulteriori della differenza associata a Eva. Dopo che il suo corpo ha reagito con un rigetto anche fisico a quello che è successo e alla potenza della scoperta, la ragazza rivela a Stasi di averne visto la morte.

³⁰² Laura Pugno, *Quando verrai*, minimum fax, Roma, 2009, p. 7.

³⁰³ *Ivi*, p. 8.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 43.

Impossibilitata a ricevere una guida che la aiuti a comprendere che cosa sta accadendo, Eva metterà in atto l'unica modalità che conosce per cercare di capirne di più: in una stazione di servizio si lascerà prendere da un ragazzo, nel bagno di una sala giochi, fino a vederlo nella sua mente incanutire e chiudere gli occhi per sempre. Solo la morte di Leila permette il ricongiungimento di sua figlia con Ethan, il vagabondo dal suo stesso potere che le darà finalmente una prima figura di riferimento nel suo cammino iniziatico. Arrivati a questo punto, è interessante osservare come la manifestazione del diverso che notavamo associarsi nei romanzi di Pugno quasi esclusivamente alle figure femminili, sembri qui fare un'eccezione alla regola. Non è in dubbio che Ethan sia assimilabile a Eva in quanto alla presenza della magica psoriasi, tuttavia il soprannaturale mantiene un legame privilegiato con le donne persino in questo caso. L'uomo, infatti, più che porsi come modello forte per la ragazza, assume la funzione di accompagnatore verso la guaritrice Montserrat. La aiuta certamente dandole delle spiegazioni sulla capacità di guarigione associata alle visioni di morte, ma lui per primo non ha mai accettato quella che non sa «se è una malattia o un potere»³⁰⁵ e il suo percorso iniziatico al rovescio si svolge verso l'ineluttabilità della sua fine, dopo aver passato tutta la vita a fuggire la diversità. La sensazione è che Ethan la consideri una maledizione, creando in lui un pregiudizio che gli impedisce di sfruttarne invece le potenzialità vitali, tanto che è in grado di guarire ma ci dice: «ogni volta, dopo, sono sposato. Non posso farlo spesso, anche se di tanto in tanto devo farlo, per vivere. Non ho un grande talento»³⁰⁶. Al contrario, Montserrat è stata capace di fermarsi in un luogo, venire a patti con la sua natura e mettere quindi al servizio della comunità la parte che la rende una benedizione. Per Eva, abituata a associare il potere alla violenza nelle sue varie forme, l'incontro è decisivo. Quando aveva domandato quasi con un riflesso incondizionato a Ethan di cosa sarebbe morta una donna che lui aveva appena guarito, lui le aveva risposto immediatamente. La guaritrice invece, di fronte alla stessa curiosità della ragazzina, mostra un atteggiamento completamente diverso rifiutandosi inizialmente di rispondere – «non hai bisogno di saperlo»³⁰⁷ – e approfittandone poi per presentarle l'importanza delle possibilità vitali anche di fronte all'ineluttabilità della morte. Consapevole che il ragazzo che sta aiutando verrà a mancare di lì a pochi anni, Montserrat si adopera ugualmente al massimo delle sue forze,

³⁰⁵ *Ivi*, p. 78.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 101.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 105.

dato che l'accettazione dell'inevitabile finitudine di ogni essere umano non toglie che lei abbia il potere di aiutarlo a vivere un'esistenza migliore per il tempo che gli rimane. La capacità di adeguarsi al corso naturale degli eventi le dà una serenità che Ethan non è mai riuscito a raggiungere, e le permette di trasmetterla a Eva che ci si presenta davanti, alla fine del romanzo, finalmente integra e pronta al futuro.

I racconti della raccolta *Sleepwalking* sono una sorta di serbatoio di spunti narrativi che si ritrovano poi in forma più distesa disseminati nei vari romanzi di Laura Pugno, e assumono la funzione di un trampolino di lancio che collega la produzione poetica dell'autrice a quella in prosa. Il ritrovarvi all'interno elementi molto simili solo abbozzati non stupisce, quindi, e ci permette di incontrare Sahe, la protagonista di *take-away*. Anch'essa «ha dei poteri di guarigione, sembra, ha dei pazienti che vengono da lei tutte le settimane, qualcuno anche tutti i giorni»³⁰⁸, quindi mette al servizio degli altri un qualche tipo di potere del quale non viene data definizione. Sappiamo solo che farlo le comporta degli sforzi che la tengono a letto per la maggior parte del suo tempo, rendendole impossibile a volte anche il comunicare o il nutrirsi da sola, e che in questo caso il potere associato alla figura femminile sembra essere più attivo e ha delle conseguenze anche mentali oltre a quelle fisiche. Nel momento in cui Iacopo si trasferisce da lei, inspiegabilmente soggiogato dal fascino misterioso della ragazza,

la memoria della donna che ha vissuto con lui svanirà come le tracce dei lividi dell'incidente dal suo corpo. Rimarranno le cicatrici. Questo è opera di Sahe, non della sua volontà forse, ma comunque di una volontà che opera nel suo corpo a contatto con quello di Iacopo.³⁰⁹

Questo passaggio fornisce l'occasione di rimarcare l'importanza della dimensione del corpo femminile nella concezione di Laura Pugno. Spesso ridotto a feticcio sessuale da parte del sistema androcentrico, incasellato nella «classica opposizione tra femminile-corpo e maschile-mente»³¹⁰, rappresenta anche la risorsa migliore da cui ripartire per distruggere ogni dualismo ed è il tramite attraverso il quale i poteri spesso si manifestano.

In virtù di queste considerazioni comprendiamo la manifestazione principalmente mentale del misterioso potere che lega i fratelli Mattias e Nord, protagonisti de *La caccia*.

³⁰⁸ Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Sironi, Milano, 2002, p. 8.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 12.

³¹⁰ Camilla Erichsen Skalle, *op. cit.*, p. 137.

Innanzitutto, non sono presenti segni evidenti della loro telepatia a livello fisico, benché Mattias accusi una stanchezza fisica soverchiante dopo che la sua mente viene invasa da quella di Nord:

Come sempre, sono entrato in trance. A differenza di molte altre volte, non ho provato dolore.

Quando ho sentito la telepatia scomparire ero esausto, come sempre. Il mio corpo era coperto da sudore gelato, con una sfumatura acre, da sforzo.³¹¹

A differenza del potere di Eva e Sahe, la telepatia non sembra portare con sé alcuna carica vitale, è un potere che si associa maggiormente al dolore. Si caratterizza, infatti, sempre come una violazione della mente di un'altra persona, a partire da quella dello stesso Mattias soggetto passivo delle invasioni del fratello. Curiosamente, di quest'ultimo noi non conosciamo le capacità se non in modo indiretto, poiché quando lo incontriamo come narratore non fa accenno al mezzo con il quale sta trasmettendo i suoi ricordi, le sue energie mentali sono tutte occupate a gestire il delirio allucinatorio che sta vivendo. Anche Mattias pratica la telepatia nei confronti di Agnes, la compagna di Nord, alla ricerca di possibili informazioni che lei poteva avergli celato. In tal caso per lui non è un processo doloroso perché sta utilizzando il potere e non lo sta subendo, mentre lo risulta per la donna. La prima volta i suoi ricordi le vengono rubati quando è immersa nel sonno e inconsapevole, proteggendola dalle conseguenze peggiori, la seconda invece si sottopone spontaneamente al processo andando incontro all'inevitabile sofferenza: «e lei lo ha sentito, come un coltello nella carne della mente, la mia presenza. È così per i non telepatis»³¹². Le figure maschili delineate da Laura Pugno dimostrano quindi una familiarità meno marcata con il sovrannaturale, con un utilizzo dello stesso macchiato da violenza e sopraffazione, quando non si manifesta la loro totale incapacità di gestire l'irrazionale. A ulteriore riprova, possiamo osservare più da vicino anche il protagonista del racconto *oasi*, che possiede

quella che chiama la vista da quando era bambino, la capacità di sapere, toccando un oggetto, una persona, affondando le dita nella stoffa o plastica o carne, cosa ne è stato: i padroni di prima e di adesso, se sono state inferte

³¹¹ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 13.

³¹² *Ivi*, p. 58.

delle ferite, se ci sono delle parti danneggiate irrimediabilmente, e come.
Nella sua famiglia è normale, ma per molti anni gli è stato intollerabile.³¹³

Il potere di quest'uomo – una sorta di Ethan di *Quando verrai* durante i suoi vagabondaggi giovanili – non è ben delineato in tutte le sue peculiarità e fonde in sé la vista con una qualche capacità di guarigione e l'abilità di osservare anche i sogni delle persone con cui viene a contatto. Gli aspetti di più rilevanza sono da un lato la sua scelta di non sfruttare il talento di guaritore e dall'altro la sua incapacità di sopportare la continua stimolazione sensoriale ed emotiva causata dalla sua vista. L'unico rimedio possibile per il protagonista si incarna in Beatriz, mezza dormiente – dotata dunque di una capacità sovranaturale, legata all'acqua e ai sogni – che ha acquistato dalla madre proprio perché «sembra essere sottratta al potere della vista: per lui è illeggibile, è come un'acqua profondissima»³¹⁴. Stretto al suo corpo riesce a dormire e a nutrirsi senza essere sopraffatto dalle percezioni, la ragazza si occupa anche di tenere in bocca l'acqua per lui «intiepidendola al palato e togliendole la memoria»³¹⁵, e solo nel momento in cui la sta perdendo deciderà di iniziare a fare il guaritore, andando incontro a un inevitabile sfinimento. La figura femminile, il suo doppio, è quindi indispensabile all'uomo toccato dal potere magico per riuscire a sopravvivere, a differenza delle guaritrici Eva e Montserrat che erano in grado di accogliere in loro la natura nelle sue manifestazioni più irrazionali e fare di questa consapevolezza il trampolino per lo sviluppo più pieno di loro stesse.

2.3.2.3 Le ragazze selvagge

Nel paragrafo dedicato al prevalere della natura sui luoghi antropizzati abbiamo avuto modo di osservare come la tematica del selvaggio sia fondamentale in Laura Pugno. Avendola analizzata dal punto di vista del paesaggio, ci occuperemo ora di verificare in che modo il tema agisca al livello dei personaggi; la sua presenza permette, inoltre, di affrontare anche un discorso più ampio sulla concezione del linguaggio per l'autrice. Il primo romanzo da prendere in considerazione per l'analisi è certamente *La ragazza selvaggia*, poiché dichiara la volontà di trattare la figura che ci interessa già nel titolo. Nel

³¹³ Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Sironi, Milano, 2002, p. 89.

³¹⁴ *Ivi*, p. 95.

³¹⁵ *Ivi*, p. 96.

ripercorrere la trama del testo nella sua completezza abbiamo potuto constatare come questa sia puntellata di corrispondenze e duplicità: non ci stupisce, quindi, che le donne selvagge siano più di una, e che in realtà anche i personaggi maschili – soprattutto Nicola, il giovane innamorato di Nina – possano essere considerati in qualche modo dei rappresentanti del selvaggio. Tessa, la custode del confine della riserva di Stellaria, ad esempio «abitava la solitudine come un altro corpo»³¹⁶ e rifiuta il contatto fisico con un suo vecchio amante «non per pudore. [...] Era troppo tempo che viveva nel bosco»³¹⁷. La scelta della studiosa di porsi come sorvegliante di un luogo limite è quindi una ricerca anticonformista di identità, occasione «di austera crescita e di acquisizione di autonomia»³¹⁸. La sua decisione di vivere isolata sembra, inoltre, inserirsi in un orientamento matrilineare ispirato dalla figura della zia Sagitta con la quale è cresciuta:

dopo la guerra, Sagitta Nigro era stata la ragazza più bella di Stellaria, e la più selvatica, come tutti in paese raccontavano a Teresa. Era stata lei a cambiarle il nome in Tessa, dicendo che così il dolore – per la morte di Caterina [la madre] [...] – non l'avrebbe più trovata.
[...]

Sagitta conosceva ogni palmo di quel bosco che circondava il paese e nelle sue spedizioni portava con sé Tessa. Nel bosco cercava erbe officinali e andava a caccia, e aveva trasmesso quello che sapeva alla instancabile ragazzina da gli occhi sgranati che la seguiva. [...] nel bosco, agli occhi di Tessa, si trasformava in una creatura diversa da tutte le altre.³¹⁹

La zia, con cui Tessa cresce dopo la morte della madre, viene descritta come una sorta di strega, una donna cioè bellissima ma indomabile, con un'affinità particolare con la natura e nello specifico con il bosco, i suoi misteri e le sue potenzialità. Tutto questo viene trasmesso alla nipote come ad una piccola apprendista, alla quale Sagitta modifica anche il nome quasi a mettere in pratica un rito che, attraverso l'imposizione di un nuovo nome, allontani da lei il dolore del lutto e le permetta di iniziare una nuova vita in sintonia con il paesaggio non antropizzato che la circonda. Venuta a mancare mentre Tessa era all'università e sepolta nel bosco, la zia viene richiamata alla mente nel momento in cui

³¹⁶ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 59.

³¹⁷ *Ivi*, p. 16.

³¹⁸ Morena Marsilio, *Un corpo a corpo con il mondo: Ginevra Lamberti, Laura Pugno, Claudia Durastanti*, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/600-un-corpo-a-corpo-con-il-mondo-ginevra-lamberti-laura-pugno-claudia-durastanti.html>.

³¹⁹ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, pp. 20-21.

il bosco si è impadronito della città, poiché di fronte a quella visione la ragazza «sa che anche per Sagitta sarebbe stata di conforto. Era l'unica forma di vita dopo la morte che sua zia riuscisse a immaginare»³²⁰. Anche la madre adottiva delle due gemelle, Agnese, farà una scelta di solitudine per cercare se stessa, abbandonando il tetto coniugale – insieme al controllo del marito – e Nina poco dopo la scomparsa di Dasha nel bosco. Il suo ritorno, in occasione del ritrovamento della figlia, sarà di breve durata, come un'apparizione, e si concluderà con il sospetto che sia stata proprio lei a liberare la ragazza dalla gabbia-protezione della villa degli Held prima di andarsene, senza spiegazioni. La figura di ragazza selvaggia più emblematica, però, è proprio Dasha, la bambina perduta ritrovata nel bosco da Tessa ormai adulta, e completamente selvatica nonostante si fosse smarrita a dodici anni, un'età nella quale i danni al suo linguaggio e sviluppo non avrebbero dovuto essere così consistenti (i casi di ragazzi selvaggi documentati solitamente si riferiscono a bambini smarriti in tenerissima età). Il sospetto di un qualche ritardo, una forma di autismo, per Dasha era già sorto prima che passasse degli anni sola nel bosco; solo Tessa sembra nutrire dei dubbi a riguardo:

Tessa non aveva idea di quale fosse ora la capacità mentale di Dasha, se avesse davvero sofferto di danni cerebrali fin dall'inizio, come avevano detto, o se la vita isolata del bosco avesse prodotto in lei dei cambiamenti. La sua idea era che Dasha non fosse affatto una bambina ritardata che si era smarrita nel bosco, [...] credeva che avesse desiderato ardentemente questo, scomparire. In fondo Dasha era cresciuta vicino a un bosco. Forse aveva imparato a trarre dal bosco il necessario per la sopravvivenza, senza che nessuno si fosse mai reso conto di quella sua abilità.³²¹

La ricercatrice, cresciuta anch'essa al limitare del regno della natura selvaggia, è l'unica a credere che Dasha possa aver desiderato fuggire dalla vita che le era stata imposta e che la ragazza possa aver sempre avuto delle abilità particolari non riconosciute da coloro che la circondavano, concentrati solamente sui suoi ritardi nel linguaggio e nella socializzazione. Probabilmente il motivo della sua scelta di non segnalare la presenza della giovane nella riserva – se non quando quest'ultima era in una situazione di pericolo per la sua vita – è da ricercarsi proprio in questo sentimento di comunanza con la piccola selvaggia, di fronte alla condivisa necessità di vivere in solitudine e vicino al bosco, dopo

³²⁰ *Ivi*, p. 22.

³²¹ *Ivi*, p. 25.

essere state toccate nell'infanzia dal suo potere. In un certo senso quindi possiamo trovare in Dasha il compimento più completo delle aspirazioni alla fusione con la natura di Tessa, facendo emergere un'altra figura di *doppio* in questa trama che ne è costellata e costruisce l'effetto *perturbante* principalmente su queste presenze, che si rimandano l'un l'altra. La *sosia* ufficiale della ragazza selvaggia, la gemella Nina, invece, si muove verso una direzione completamente opposta rispetto a lei, per qualche motivo infatti non ne condivide il legame con il bosco. Al contrario, all'arrivo in Italia «il guscio trasparente che racchiudeva le due sorelle e ne faceva una cosa sola si era spezzato»³²² e la distanza tra le due si rende palese in particolare sotto l'aspetto della capacità comunicativa, poiché

dopo settimane di lezioni, Nina parlava italiano abbastanza bene. La logopedista era rimasta sbalordita da quei progressi furiosi, soprattutto contro al silenzio terreo di Dasha, che ancora continuava.³²³

È interessante notare come di fronte al rifiuto della sorella di integrarsi nella nuova esistenza in Italia, Nina, che invece sembra quasi voler affrettare i tempi per lasciarsi alle spalle la vita precedente, reagisca in un modo che fino a questo momento avevamo visto essere appannaggio prevalentemente maschile nei romanzi di Laura Pugno. Inizia, infatti, a picchiare la gemella e alla fine se ne libererà abbandonandola nel bosco, dopo aver camuffato il suo odore spruzzandosi un profumo «quasi tutto il flacone, che somigliava a una caramella. Anche l'odore era come quello delle caramelle, appiccicoso»³²⁴. Come abbiamo già osservato, ad esempio nella carica attrattiva dell'odore delle sirene o nella pervasività di quello delle loro carni in putrefazione, l'olfatto è un senso importante nelle pagine di Pugno e qui sta a marcare un tentativo di mascheramento di Nina, di allontanamento rispetto alla sorella. Quest'ultima si rifiuta di utilizzare il profumo regalato a entrambe dalla madre Agnese, come nella volontà di mantenere sulla pelle il sentore di selvatico che poi percepirà Tessa, al massimo livello, al momento del suo ritrovamento – «da lei veniva fortissimo l'odore di selvatico»³²⁵. Ci imbatteremo in questo aspetto sensoriale durante tutto il percorso di Dasha, poiché nel momento in cui è inerme e seduta a villa Held «non emanava più odore di selvatico»³²⁶, mentre nella

³²² *Ivi*, p. 85.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ivi*, p. 88.

³²⁵ *Ivi*, p. 18.

³²⁶ *Ivi*, p. 126.

conclusione del romanzo il timore che la natura non la accolga più dentro di sé dopo essere stata manipolata dall'uomo viene espresso da Tessa sempre con un riferimento all'odore

pensò ai cuccioli che ricevono il tocco dell'uomo, che perdono l'odore di selvatico, lo stesso che Dasha portava con sé un anno prima, e che vengono poi rifiutati per sempre dalla madre, dal branco.³²⁷

Il legame con la natura selvaggia si esplica quindi attraverso i sensi, la corporeità non artefatta, e non usa i canali della comunicazione umana. Risulta comprensibile, quindi, il comportamento di Giorgio Held, che nel tentativo di strappare la figlia dal mondo dell'irrazionale si concentra principalmente sulla sua educazione linguistica e nell'addomesticamento del suo corpo. La ragazza viene infatti inizialmente rinchiusa in un grande terrario di vetro, nell'attesa che i medici individuino il quantitativo corretto di farmaci per provocarle uno stato di sedazione sufficientemente elevato da tenerla tranquilla e rinchiusa. Proseguono poi lavandola, rasandole a zero i capelli e studiandone l'alimentazione attraverso l'esame delle feci e l'introduzione di un sondino nello stomaco. Dopo averla posta sotto controllo in ogni suo aspetto a livello fisico, ai medici subentrano i logopedisti, che tentano di indurla a produrre qualcosa di più di «piccoli gemiti rauchi»³²⁸. Avevamo incontrato dei «versi rauchi, sgraziati, simili al richiamo delle foche, o alle strida dei gabbiani»³²⁹ anche nel modo di esprimersi di un'altra figlia selvaggia, la piccola Mia di *Sirene*. Come Giorgio Held nei confronti di Dasha, Samuel agisce in primo luogo sul corpo della sirena, addestrandola a rispondere a determinati comandi, sedandola per riuscire a portarla fuori dalle vasche della yakuza e chiuderla nella piscina di una villa, e infine – quando è in quel luogo, legata – tatuandole la pelle come quella di Sadako. Solo a quel punto, inizia il suo faticoso tentativo di insegnarle a parlare, nonostante i dubbi:

sapeva che era un'impresa disperata. Anche se l'apparato fonatorio di Mia era in apparenza umano, non voleva dire che la sirena fosse in grado di parlare. Di sicuro mancava qualcosa, nel dna o nel cervello.³³⁰

³²⁷ *Ivi*, p. 174.

³²⁸ *Ivi*, p. 139.

³²⁹ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 104

³³⁰ *Ibidem*.

Le due figlie selvagge sono, dunque, accomunate dall'incapacità di comunicare secondo il linguaggio umano – che sostituiscono con la produzione di versi sgraziati simili a quelli di animali – e dalla percezione altrui che l'assenza di parola sia dovuta a una loro mancanza, da giustificare con una qualche forma di ritardo. Mia riuscirà, con un enorme sforzo, a produrre una parola, il nome di Samuel, cosa che invece non accadrà ne *La ragazza selvaggia*: «la nenia di Dasha era senza parole. Il logopedista che si occupava di lei forse si era già arreso, forse si sarebbe arreso presto. Dalla terra della sua mente non c'era ritorno»³³¹. Questa differenza è forse dovuta al fatto che Dasha, al contrario della sirena, non era nata in cattività ma vi era stata costretta solo quando il padre adottivo l'aveva portata in Italia. Per questo motivo, aveva avuto modo di entrare in contatto con il bosco molto precocemente e quando vi era stata abbandonata da Nina, il suo era stato un ritorno alle origini (così come sospetta Tessa), mentre Mia era nata in un allevamento di sirene ormai talmente sopraffatte dall'uomo da essere molto distanti dalle loro sorelle selvagge. Nel tentativo di insegnare a parlare alla figlia, Camilla Erichsen Skalle vede un collegamento con il concetto di Nome-del-padre di Jacques Lacan, poiché secondo le sue teorie psicanalitiche il padre rappresenta

le regole che governano il soggetto dall'esterno e porta quindi con sé la rottura della relazione duale tra il bambino e la madre nella fase dello specchio. La sostituzione linguistica e metaforica dell'identificazione speculare con la madre con il simbolico Nome-del-padre diventa il necessario passaggio all'ordine del simbolico. Quando il soggetto entra nel linguaggio, [...] entra allora nell'ordine simbolico.³³²

In questo caso, però, il passaggio non avviene seguendo il corso naturale della crescita, perché la soppressione della madre si attua per via fisica e violenta poco dopo la nascita di Mia, e anche l'ingresso nel linguaggio si compie tramite un preliminare tentativo di addomesticamento del corpo. Inoltre, come abbiamo già avuto modo di notare, la capacità di produrre un suono umano rende la sirena ancora più *perturbante* per Samuel, il quale subito dopo aver sentito pronunciare il suo nome dalla figlia non riuscirà a trattenersi dallo stuprarla. Alla fine, però, la fuga nell'oceano (il suo ingresso, quindi, nella natura)

³³¹ Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Marsilio, Venezia, 2016, pp. 166-167.

³³² *Ivi*, p. 140.

e la fagocitazione del padre permettono alla sirena di superare l'ordine del linguaggio e trasformare la parola in un ritmo senza alcun senso, perché se «l'uomo è diventato un mostro parlante, [...] il nuovo essere umano parla soltanto come espressione di pulsioni e istinto»³³³. Solo nel momento in cui, come dalla terra della mente di Dasha non c'era ritorno, anche «la mente di Mia era tabula rasa»³³⁴ le due possono rientrare nel selvaggio tentando una rinascita post-umana.

Un caso leggermente differente si riscontra nella figura di ragazza selvaggia che appare nel romanzo *La caccia*, benché una difficoltà nell'uso del linguaggio la accomuni a Mia e Dasha. La *perturbante* ragazza, infatti, sa comunicare con gli esseri umani ma «quando alla fine parla, lo fa in modo smozzicato, come se conoscesse le parole ma non riuscisse a mettere insieme delle frasi intere»³³⁵ e il suo accento sembra straniero alle orecchie di Nord. La differenza è spiegabile constatando che mentre le altre due giovani stanno compiendo un movimento di fuga dalla razionalità dell'umano verso l'immersione nel mondo istintuale del selvaggio, lei sembra essere più una manifestazione del selvatico stesso. Il linguaggio non le appartiene, poiché la sua essenza è legata alla natura e al mondo del soprannaturale, ma si sforza di utilizzarlo per poter entrare in contatto con Nord, il suo cacciatore e al tempo stesso la sua preda. Infatti, il romanzo lascia intendere che si tratti di una delle volpi-spirito che occasionalmente prendono forma di donna per ammaliare gli uomini che incontrano nel loro passaggio, acquisendo nella metamorfosi una bellezza straordinaria e appunto, la parola, e mantenendo i segni dell'origine animale nel colore di pelle e capelli, e negli occhi «occhi color terra, chiari»³³⁶. L'accostamento della terra al colore degli occhi era stato utilizzato da Laura Pugno già in *Antartide*, descrivendo la figlia della proprietaria della Casa di Miriam, Cati, che aveva «due occhi diffidenti, del marrone della terra bagnata»³³⁷. La ragazzina è in grado di comunicare, ma Matteo quando la incontra nota che «aveva una voce roca per la sua età»³³⁸ e si domanda «se Cati capisse quello che diceva. Forse parlava meglio il Francese. [...] È una piccola selvatica, pensò.»³³⁹. Vivendo sul limitare del bosco, dove gli ospiti della Casa vengono

³³³ Camilla Erichsen Skalle, *op. cit.*, p. 141.

³³⁴ Laura Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino, 2007, p. 145.

³³⁵ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 74.

³³⁶ *Ivi*, p. 75.

³³⁷ Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 62.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ivi*, p. 63.

accompagnati a morire, Cati sembra averne assimilato alcune caratteristiche, lei che è già diversa dalle altre bambine per la grave malattia che la porterà presto a oltrepassare il confine. In virtù di questo, è in grado di partecipare al rito funebre che viene dedicato al padre di Sonia, in particolare «si aggirava con in mano un cesto di quelle che, a giudicare dall'odore che emanavano una volta gettate nel fuoco, dovevano essere erbe profumate»³⁴⁰ consegnandole ai presenti perché le buttino nel fuoco, e sta imparando a suonare un particolare strumento musicale, l'*hang*. Abbiamo visto che il bosco è metafora di un altrove selvaggio e sacro, svincolato dalle leggi della razionalità umana e dominato invece dalla pienezza della manifestazione della natura. La condizione della piccola selvaggia Cati, che vive sul confine, le permette di compartecipare alla condizione di umanità e animalità e proprio per questo motivo di comportarsi come una sorta di sacerdotessa durante il funerale. Lei, nella sua vita morente, può presiedere al rito di passaggio per il defunto controllandolo in tutte le sue fasi, perché sa che cosa significa stare in transizione, nell'attesa che qualcuno compia gli stessi gesti anche in sua memoria. Lo stato di Cati le fa sviluppare, inoltre, un particolare sentimento di attaccamento nei confronti della figlia di Matteo, che condivide con lei il fatto di essere differente

di colpo si rese conto che la bambina non aveva minimamente reagito nel vederlo. Non aveva sorriso, non aveva pianto, non aveva aperto bocca. Ebbe paura.

Ancora non parla, aveva detto Miriam, abbassando la voce, e non piange mai. Sonia non mi ha detto niente, è stata Cati a farmelo notare.³⁴¹

La differenza notevole di età tra le due passa in secondo piano nei confronti di un'affinità di maggiore rilevanza, che curiosamente è costituita da un'assenza di una caratteristica (la parola) piuttosto che dalla presenza di una peculiarità comune alle due bambine. Il rapporto con il selvaggio non ha bisogno del linguaggio umano per potersi compiere, anzi abbiamo osservato che la sovrastruttura della comunicazione sembra piuttosto interferire con la manifestazione della natura. La relazione si attua attraverso il corpo, vediamo che «Cati teneva stretta Micòl, come prima, [...], aveva tenuto stretto il gatto. Canticchiava una canzoncina sottovoce, sembrava perduta in un altro mondo»³⁴² Il contatto con Micòl

³⁴⁰ *Ivi*, p. 101.

³⁴¹ *Ivi*, p. 64.

³⁴² *Ivi*, p. 68.

sarà talmente importante per Cati che questa arriverà a rapirla, portandola nel bosco con sé, quasi sentisse l'imminente fine e volesse lasciarsi prendere definitivamente dal selvaggio, portando con sé l'unica creatura che nel suo silenzio sembra poter avere la sua stessa affinità profonda con la natura. La bambina, tuttavia, non sembra essere davvero pronta a condividere questa esperienza, perché quando le ritrovano nel bosco sta piangendo, inconsolabile e disperata; il suo pianto in questa occasione è rilevante proprio in virtù del fatto che ci era stata descritta come incapace persino di attuare questo sfogo emotivo. La figlia di Matteo, in realtà, non è assimilabile alla figura della ragazza selvaggia, perlomeno non nel momento in cui la incontriamo così piccola in questo romanzo. Di certo è marchiata da una diversità, il padre utilizza per descriverla la locuzione «creatura incomprensibile»³⁴³ e nel tentativo di sciogliere l'enigma della bambina tenta di comprendere, rimasto solo con lei, se non possano essere dei problemi di udito a causarle i ritardi nel linguaggio. L'ipotesi che percorre l'intera trama di *Antartide* è, però, che in Micòl si possa essere espressa precocemente la forma di afasia degenerativa che aveva colpito il padre di Matteo, nei confronti della quale lui stesso aveva scoperto di essere geneticamente predisposto. Il contatto con il selvaggio vero e proprio, dunque, è in questo caso molto più labile, anche se la frequente difficoltà nell'utilizzo del linguaggio umano da parte di creature maggiormente legate all'irrazionale spiega come Cati abbia deciso comunque di provare a portare con sé la piccola nel bosco, forzando le tappe del ricongiungimento con esso.

2.3.2.4 *L'iniziato*

Nella nostra analisi dei personaggi presenti nei romanzi di Pugno e delle loro valenze ci siamo finora concentrati principalmente su quelli femminili, data la pregnanza dei significati ad essi collegati. In questa sede, si intende dedicare un breve spazio ad approfondire la figura dell'iniziato, poiché quest'ultima permette di raggruppare i soggetti maschili più rilevanti del panorama narrativo dell'autrice. In realtà, già quando abbiamo parlato degli ambienti di dominio del selvaggio, abbiamo avuto modo di notare quanto fosse indispensabile intraprendere un cammino di iniziazione, a prescindere dal genere di appartenenza, per confrontarsi correttamente con l'irrazionale, smussandone le

³⁴³ *Ivi*, p. 89.

asperità e mirando ad un'armonia in primo luogo interiore con esso. Vi sono, tuttavia, delle differenze nella natura dei viaggi conoscitivi e nei loro esiti, in base al fatto che chi ci si cimenta sia un uomo o una donna. Per spiegare che cosa si intenda con questa affermazione, possiamo utilmente riferirci all'esempio già in precedenza preso in considerazione, guardando cioè a *Quando verrai*. In questo «romanzo di formazione» sia la piccola Eva che Ethan condividono il misterioso potere di guarigione e previsione, e sono accomunati anche dalla necessità di svolgere un percorso di accettazione, al contrario di Montserrat che invece si è stabilita da anni in una dimora isolata e nella serena consapevolezza delle proprie possibilità. Eva, però, è mossa dal bisogno di comprendere l'essenza delle sue capacità – insieme, di se stessa – e grazie alla guida della guaritrice arriverà alla fine ad integrare nella sua identità la differenza, aprendosi a un possibile futuro utopico come seme di una nuova umanità. Il vagabondo, invece, vive la manifestazione del suo dono come fosse una malattia – «noi non possiamo guarire»³⁴⁴ – che lo tormenta senza riposo ormai da anni:

Io avevo forse la tua età quando è cominciato, continua Ethan. Da allora, toccare chiunque è diventata una tortura. [...]
Ormai è più forte di me, va avanti Ethan. Quando tocco qualcuno, devo sapere come muore. E dopo me ne vado, perché quel corpo mi fa ribrezzo.³⁴⁵

La motivazione che aveva spinto l'uomo a rapire per la prima volta Eva non era il desiderio di aiutarla ed essere la sua guida – cosa che comunque finirà per fare, benché in minima parte rispetto a Montserrat – ma la ricerca di un sollievo nella sua pelle opaca, che non avrebbe dovuto parlargli per via dell'uguale potere. Per la stessa ragione

Ethan, sussurra Eva, improvvisamente spaventata.
È di sopra, dice Montserrat.
Vuole uccidersi, dice Eva, tutto d'un fiato.
Montserrat abbraccia Eva, le accarezza i capelli. Lo so, dice. È una vecchia storia.³⁴⁶

³⁴⁴ Laura Pugno, *Quando verrai*, minimum fax, Roma, 2009, p. 94.

³⁴⁵ *Ivi*, pp. 78-79.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 103.

Ethan, dunque, non intraprende il cammino con la ragazzina per cercare di accogliere finalmente la capacità di guarigione e le sue conseguenze; il suo percorso, iniziato già da giovane, mira a farlo arrivare in modo sereno al suo appuntamento con la morte, la liberazione finale. Per tutta la sua esistenza, infatti, nonostante desiderasse andarsene, è sempre fuggito dagli uomini, da se stesso e in fin dei conti persino dalla fine, desiderata a parole. L'incontro con Eva, una Montserrat in potenza, gli fa comprendere che il momento è arrivato: la piccola mutante sarà, involontariamente, il tramite per il compimento del suo destino e per questo quando la tocca non troverà il silenzio confortante che andava cercando. Dopo averla liberata una prima volta, però, sarà in grado di tornare da lei e smettere di vagabondare solo, cimentandosi finalmente nella strada che lo porterà alla morte, mentre accompagna Eva a una nuova vita.

Un percorso analogo verso l'accettazione della propria fine, in personaggi che presentano un potere che li fa scartare dalla norma, viene compiuto anche all'interno del romanzo *La caccia*. Il dono posseduto dai due fratelli è quello della telepatia, che anche in questo caso si manifesta con le caratteristiche di una malattia, dato che la sua descrizione ricorda molto da vicino la sintomatologia di un attacco epilettico:

Ho sentito il flusso della sua mente scorrere nel mio sangue. Come sempre, sono entrato in trance. A differenza di molte altre volte, non ho provato dolore.

Quando ho sentito la telepatia scomparire, ero esausto, come sempre. Il mio corpo era coperto di sudore gelato, con una sfumatura acre, da sforzo. [...]

La telepatia mi lascia sempre sete. Mi facevano male braccia e gambe, sentivo le ginocchia rigide.³⁴⁷

L'associazione con una crisi è possibile non solo per la presenza di indizi facilmente riconoscibili, ma anche per l'affinità con ciò che succede a Sonia, la moglie del protagonista di *Antartide*, la quale è malata di epilessia, con degli attacchi che la prendono all'improvviso, lasciandola poi senza forze. In questo caso il viaggio dei personaggi affetti dalla malattia/toccati da un dono si compie solo parzialmente in modo fisico, ed è peculiare perché si sviluppa in modo duplice, con una parte di esso che viene svolta per procura. Il percorso principale è infatti quello di Mattias, all'interno e a completamento

³⁴⁷ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, pp. 13-14.

del quale si innesta il tratto compito da Nord, che noi leggiamo però solo grazie alla capacità del fratello di recuperare i ricordi di quegli avvenimenti grazie alla telepatia. Per potervi attingere, Mattias deve in primo luogo fuggire dalla milizia che vorrebbe imprigionarlo a causa del suo talento, e lo sta sorvegliando con il pretesto di venire a capo del ritrovamento del cadavere della donna nell'appartamento. L'uomo sale quindi sul Gora, determinato a scoprire che cosa sia successo a Nord prima che i miliziani lo raggiungano. Sulle soglie della montagna più inaccessibile compie un rito per propiziarsi gli spiriti del Leilja, che aveva visto fare a suo padre prima di lui molti anni prima: grazie a questa accortezza gli sarà possibile avvicinarsi al selvaggio e a Nord che ormai vi è scomparso dentro. È interessante che Mattias, nel lasciarsi andare per poter recuperare i ricordi del fratello e vivere il suo stesso viaggio attraverso di lui, dica che

è sempre pericoloso, faticoso. Far riemergere brandelli dal flusso della presenza di Nord, da quello che mi ha depositato dentro. La mia memoria e la sua che si mescolano. Così rischio di perdermi, ma non c'è altro modo.³⁴⁸

Il rischio di perdere se stessi è un elemento essenziale per questo processo, il quale prevede un'immersione totale in un qualcosa che è stato *depositato dentro*, quindi fa parte ormai di sé in una mescolanza inscindibile che non permette più di distinguere i confini. Si tratta, quindi, di un'operazione che mira a far riemergere un rimosso, un sapere irrazionale che sfugge alle regole della logica e mette in discussione la totalità della persona che la compie. Soltanto l'assunzione consapevole di questo rischio, però, permette al protagonista di vivere il percorso compiuto da Nord, cacciato e cacciatore dello spirito-volpe, come se lo stesse compiendo anche lui stesso in prima persona. Alla fine, Mattias non sarà in grado di conoscere la fine esatta di Nord, non potrà dunque ritrovarlo; ricongiungersi al fratello non è, tuttavia, essenziale, perché ora può immergersi nella montagna. Emblematicamente, siamo alla fine del giorno «è il crepuscolo. La luce sta diventando incerta, o forse è la mia vista offuscata. Intorno c'è il silenzio»³⁴⁹ e mentre la notte arriva lui vi si può addentrare, verso il destino che prima di lui era stato di Nord e del padre di entrambi. Di nuovo, mentre Eva di *Quando verrai* va incontro al futuro

³⁴⁸ *Ivi*, p. 61.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 130.

(«sono venuti a prenderla e lei è pronta»³⁵⁰), e anche per Mia di *Sirene* si prospetta un'esistenza post-umana, per quest'uomo la prospettiva è quella della scomparsa – «Mio padre è scomparso sul Gora, mia madre, Nord, e ora anche io. Sono l'unico rimasto, l'ultimo. Tocca a me, adesso»³⁵¹ –, verso l'estinzione definitiva per cui Mattias è *l'ultimo*, e non il *primo* di una nuova specie. Ad ogni modo, persino per poter scomparire c'è la necessità di far riemergere il rimosso, così da arrivare all'accettazione del paesaggio selvaggio che lo rappresenta; in alternativa, l'immersione totale nel Gora non sarebbe possibile, così come non lo è per gli uomini della milizia i quali, concentrati a tentare di addomesticare il mondo secondo le loro regole, non riusciranno mai a penetrare la profondità della montagna.

In ultimo, possiamo accostare Matteo di *Antartide* a queste figure di uomini che intraprendono un percorso di iniziazione indirizzato ad avvicinarsi con serenità alla propria fine. In questo caso, il viaggio intrapreso sembra avere un andamento ciclico e a differenza degli altri romanzi la conclusione non arriva alla morte o alla definitiva scomparsa del protagonista. Anch'esso, tuttavia, è un uomo malato e di una patologia, l'afasia degenerativa, che contiene in sé – come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza – la potenzialità di farsi mondo. Il rischio di perdere progressivamente il linguaggio pone, infatti, Matteo nella condizione di essere, a prescindere dalla sua volontà, in viaggio verso «un altro mondo, forse molto più antico. Un mondo in cui suo padre aveva abitato a lungo»³⁵² e che si concretizza nella Casa di Miriam, voluta proprio dal padre. La scena iniziale del testo ci descrive il presunto tentativo di suicidio del protagonista nelle acque ghiacciate dell'Antartide: in un momento di poca lucidità la pulsione di morte si è manifestata, prepotente, tentando di cogliere di sorpresa il protagonista che, se non fosse intervenuto un collega a salvarlo, si sarebbe lasciato abbracciare definitivamente dall'oceano. Questo improvviso attacco dell'irrazionale che riemerge in modo distruttivo è possibile anche perché il protagonista non è ancora consapevole che la predisposizione genetica all'afasia faccia parte di lui, e dunque sta reprimendo a livello conscio la possibilità di morire. Il viaggio alla Casa di Miriam, dove gli ospiti vivono al limitare del bosco e in armonia con esso, servirà a Matteo per riuscire a assumere lo stesso atteggiamento di serena accettazione della morte al quale i malati

³⁵⁰ Laura Pugno, *Quando verrai*, minimum fax, Roma, 2009, p. 123.

³⁵¹ Laura Pugno, *La caccia*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 131.

³⁵² Laura Pugno, *Antartide*, minimum fax, Roma, 2011, p. 122.

della Casa si esercitano nell'attesa di varcare il confine. Un momento fondamentale per la corretta prosecuzione del viaggio intrapreso sarà, anche in questo caso, la partecipazione al rito funebre per il suocero nel bosco, che servirà non soltanto a accompagnare il trapasso del defunto nel modo migliore, ma anche ad accettare, insieme a quello della salma, il proprio destino. Solo dopo il funerale, infatti, arriverà la diagnosi definitiva della patologia, benché ancora in forma potenziale, e Miriam rivelerà il vero scopo di quello che all'apparenza si configurava come un residence per anziani. In questo romanzo, però, l'uomo non è ancora pronto per varcare il confine e confondersi nella natura/morte; per questo motivo, Matteo se ne va dalla Casa, dopo aver sparso le ceneri del padre nel bosco. La sua formazione ha comunque dato degli esiti: mentre è in auto

improvvisamente, un grosso autoarticolato nero comparve dal nulla dietro di lui. Matteo accelerò, ma l'altro continuava a ridurre la distanza. Accostò bruscamente sul ciglio della strada, per lasciarlo passare. Per un attimo, pensò che al volante ci fosse la figura nera della sua infanzia, e che quell'apparizione fosse il suo ultimo saluto.³⁵³

Di fronte a una situazione improvvisa di pericolo l'uomo riesce a controllare l'impulso primo che lo stava muovendo, quello cioè di accelerare e mettersi in una situazione potenzialmente dannosa nel tentativo di fuggire, e fermarsi, al ciglio della strada, lasciandosi scorrere accanto la nera figura. Matteo non sarà certo ancora pronto per morire, ma sicuramente ha imparato ad accogliere l'idea della morte dentro di sé e proseguire nel suo cammino per raggiungerla solo al momento debito.

³⁵³ *Ivi*, p. 154.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Laura Pugno

Sleepwalking. Tredici racconti visionari, Sironi, Milano, 2002

Sirene, Einaudi, Torino, 2007

Quando verrai, minimum fax, Roma, 2009

Antartide, minimum fax, Roma, 2011

La caccia, Ponte alle Grazie, Milano, 2012

La ragazza selvaggia, Marsilio, Venezia, 2016

La metà di bosco, Marsilio, Venezia, 2018

Bibliografia della critica

ACCARINO Bruno, *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*, Mimesis, Milano, 2015

BARCELLONA Pietro, CIARAMELLI Fabio, FAI Roberto (a cura di), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, edizioni Dedalo, Bari, 2007

BELLO MINCIACCHI Cecilia, *Il corpo impresso nelle poesie di Laura Pugno*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», X, 44, 10 novembre 2007, p. 23

BELLO MINCIACCHI Cecilia, *Lo sforzo di usare la poca lingua rimasta, tra riverberi di luce e suono, e tangibilità. La raccolta «Bianco» di Laura Pugno*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», 12 giugno 2016, p. 4

CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007

CESERANI Remo, *La maledizione degli «ismi»*, «Allegoria», 65-66, 2012, pp. 191-213

CORTELLESA Andrea, *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio +», supplemento de «La Stampa», 576, 2008, pp. 137-149

CORTELLESA Andrea, *Con la piccola Eva, verso l'estrema soglia*, «tL», supplemento de «La Stampa», 26 settembre 2009, p. 2

CORTELLESA Andrea, *Pugno, c'è un altro mondo nei ghiacci e in fondo al bosco*, «tL», supplemento de «La Stampa», 24 settembre 2011, p. 4

CORTELLESA Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma editore, Roma, 2014

DONNARUMMA Raffaele, POLICASTRO Gilda, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008

DONNARUMMA Raffaele, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008

DONNARUMMA Raffaele, *Laura Pugno, Sirene*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008

DONNARUMMA Raffaele, *Il faut être absolument hypermodernes*, «Allegoria», 67, 2013, pp. 185-199

DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014

ERICHSEN SKALLE Camilla, *Umanità e mostruosità. Una lettura di Sirene di Laura Pugno*, «il verri», LVI, 46, giugno 2011, pp. 133-43

FRANCUCCI Federico, *Laura Pugno, bianco*, «semicerchio», LVI, gennaio 2017, pp. 149-150

FREUD Sigmund, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991

GIGLIOLI Daniele, *Tema*, La Nuova Italia, San Bonico (Piacenza), 2001

GIGLIOLI Daniele, *L'insonnia fa rotta sull'isola dei morti*, «La Lettura», supplemento del «Corriere della Sera», 24 giugno 2018, p. 21

HARAWAY Donna, *A cyborg manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*, in BELL David, M. KENNEDY Barbara, *The Cybercultures Reader*, Routledge, London, 2000, pp. 291-324

LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999

LONGO Francesco, *I baby medium di un'Italia in coma*, «Il Riformista», 19 settembre 2009, p. 19

LONGO Francesco, *L'Antartide genera la paralisi dei cuori*, «Il Riformista», 24 settembre 2011, p. 14

LORETO Antonio, *Laura Pugno nel segno della similitudine*, «Il Manifesto», 21 dicembre 2011, p. 11

LUPERINI Romano, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, «Allegoria», XV, n. 44, maggio/agosto 2003

LUPERINI Romano, CATALDI Pietro, MARRUCCI Marianna, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo, 2012

MARCHESINI Roberto, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

MATT Luigi, *La narrativa del Novecento*, «il Mulino», Bologna, 2011

MATT Luigi, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne editrice, Ariccia (Roma), 2015

MEZZENALONA Alessandro, *Laura Pugno: «Da poeta sulle tracce perdute della ragazza selvaggia»*, «Il Piccolo», 2 settembre 2017, p. 32

MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007

ORLANDO Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1975

ORLANDO Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1997

ORLANDO Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2017

PACCAGNINI Ermanno, *Laura Pugno ci conduce nella casa misteriosa per aspiranti al suicidio*, «Corriere della Sera», 23 ottobre 2011, p. 37

POLICASTRO Gilda, *Una promettente fiaba nera di Laura Pugno*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», 17 ottobre 2009, p. 23

SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci editore, Roma, 2017

SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

SIMONETTI Gianluigi, *Inuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008

TREVI Emanuele, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico*, «Il Manifesto», 12 luglio 2007, p. 15

VITI Alessandro, *Tema*, Guida, Napoli, 2011

ZINATO Emanuele, *Alberto Casadei. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, «Allegoria», XX, 57, gennaio/giugno 2008, p. 223

ZINATO Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet Studio, Macerata, 2015

ŽIŽEK Slavoj, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma, 2002

SITOGRAFIA

ANNOVI Gian Maria, *Campioni # 17. Laura Pugno*,

<http://www.doppiozero.com/materiali/campioni-17-aprile-2016-la-poesia-di-laura-pugno>

BALDI Martino, <https://vibrisse.wordpress.com/2009/06/07/otto-anni-non-sono-pochi-10/#more-2600>

BRANDO Alex, *Laura Pugno, Sleepwalking*, «La Frusta letteraria»,

http://lafrusta.homestead.com/rec_pugno.html

CORTELLESSA Andrea, *Reale troppo reale*,

<https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>

CORTELLESSA Andrea, “*Quel confine innominato che ci attrae e ci atterrisce*”,

<https://vibrisse.wordpress.com/2016/06/14/quel-confine-innominato-ci-attrae-e-ci-atterrisce/#more-28363>

PAOLIN Demetrio, “*Il racconto dell’apocalisse*”,

<https://vibrisse.wordpress.com/2016/09/03/il-racconto-dellapocalisse/#more-28943>

DONNARUMMA Raffaele, *E se facessimo sul serio?*,

<https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>

GIGLIOLI Daniele, *Boschi e misteri: un labirinto (ma il labirinto è il romanzo)*, «La Lettura» supplemento del «Corriere della sera», 22 maggio 2016, p. 19

http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stamp_a/lra165223172430.pdf

GIOVENALE Marco, *Le visioni high-tech di Laura Pugno*, «Zoom.it», 01 luglio 2003

http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=164&ID_libro=88-518-0006-5&ID_collana=X

LAGIOIA Nicola, *Il disincanto delle sirene di Underwater. Il romanzo sensuale della Pugno per resistere al buco dell'ozono letterario*,
http://www.laurapugno.it/rec_lagioia.htm

LA PORTA Filippo, “*Il racconto di una lacerazione immedicabile richiede sobrietà*”,
<https://vibrisse.wordpress.com/2016/07/31/il-racconto-di-una-lacerazione-immedicabile-richiede-sobrieta/#more-28665>

MATT Luigi, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html

MARSILIO Morena, *Un corpo a corpo con il mondo: Ginevra Lamberti, Laura Pugno, Claudia Durastanti*, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/600-un-corpo-a-corpo-con-il-mondo-ginevra-lamberti,-laura-pugno,-claudia-durastanti.html>

MARSILIO Morena (a cura di), *Narratori d'oggi. Intervista a Laura Pugno*
<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/660-narratori-d-oggi-intervista-a-laura-pugno.html>

MARSILIO Morena, ZINATO Emanuele, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, <http://www.leparoleelescose.it/?p=19342>

MARSILIO Morena, ZINATO Emanuele, “*Narratori d'oggi*”. *Un bilancio provvisorio*.
<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/719-%E2%80%9Cnarratori-d%E2%80%99oggi%E2%80%9D-%E2%80%93-un-bilancio-provvisorio-di-marsilio-ed-e-zinato.html>

MENNITI-IPPOLITO Nicolò, *“La scelta di Dasha ragazza selvaggia in cerca di libertà”*, http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/ttv178123172430.pdf

MILANI Noemi, *Ossessioni, premi letterari, poesia, promozione della cultura italiana all'estero: Laura Pugno si racconta*, <https://www.illibraio.it/intervista-laura-pugno-547611/>

OTTONIERI Tommaso, *Camminare attraverso il sonno*, «Carta», 11 gennaio 2003, http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=78&ID_libro=978-88-518-0006-2

PENT Sergio, *Tra sonnambuli nella nebbia e minime mura di provincia*, «Tutto libri-La Stampa», 11 gennaio 2003, http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=69

POLICASTRO Gilda, «L'indice dei libri del mese», XXIV, n.12, dicembre 2007, p. 16, <https://www.ibs.it/colore-oro-libro-laura-pugno/e/9788860870520>

SCARPA Tiziano, *Sirene*, «Il primo amore», 23 maggio 2007 <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367>

ZINATO Emanuele, *La critica come didattica: dissenso e verità*, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/803-la-critica-come-didattica-dissenso-e-verit%C3%A0.html>